

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Departamento de Filología Española IV (Bibliografía Española y
Literatura Hispanoamericana)**



TESIS DOCTORAL

**La obra de César Aira:
una narrativa en búsqueda de su crítica**

TESIS DOCTORAL

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Djibril Mbaye

Directora:

Esperanza López Parada

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-694-6249-2

© Djibril Mbaye, 2011

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV
(BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA)



**LA OBRA DE CÉSAR AIRA: UNA NARRATIVA EN
BÚSQUEDA DE SU CRÍTICA**

TESIS DOCTORAL

Presentada por: DJIBRIL MBAYE

Bajo la dirección de: Dra ESPERANZA LÓPEZ PARADA

MADRID, 2011

A mis padres y a mi querida NDEYE FATOU

Agradecimientos:

A la Dra Esperanza López Parada cuyos sabios y expertos consejos y firme colaboración han hecho posible este trabajo.

A todos mis profesores de la UCAD (Dakar) y de la UCM.

A toda mi familia, mis amigos y compañeros cuyo apoyo ha sido continuo.

A la secretaria Cristina cuya disponibilidad y aportación han sido constantes durante toda nuestra labor investigadora.

Al profesor Martin Sambou, el primero que me ha enseñado el español y que ha dejado una huella imborrable.

A Work-Out Events cuya oferta de empleo nos ha ayudado a terminar este trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
PRIMERA PARTE: CÓMO LEER A CÉSAR AIRA: CARTOGRAFÍA DE SU POÉTICA NARRATIVA.....	19
I- HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE LA NARRATIVA AIREANA.....	21
1- Una narrativa postmoderna.....	22
1-1- Hibridación genérica y enfoque postmoderno.....	24
1-2- El protagonismo de los personajes marginales.....	31
1-3- Metaficción y postmodernidad.....	37
1-4- La escritura fragmentaria.....	41
2- Una lectura postcolonial.....	44
2-1- <i>Ema</i> , ¿un caso de postcolonialidad?.....	46
2-2- Mito y relectura deconstruccionista.....	51
3- Una narrativa cosmopolita.....	53
3-1- El escenario latinoamericano.....	55
3-2- La orilla occidental	57
3-3- La odisea en Oriente	59
4- El realismo <i>de</i> Aira.....	60
5- Un enfoque surrealista	64
6- Una fuente vanguardista.....	68
II- RENOVACIÓN O CRISIS DE LA NOVELA: ¿LA POÉTICA DE AIRA COMO TRANSGRESIÓN DEL CANON?.....	72

1- Poética novelesca	72
1-1- <i>Las curas milagrosas del Doctor Aira</i> : una mirada crítica sobre la relación vida y obra.....	74
1-2- Teoría de una narrativa enciclopédica.....	76
1-3- Al principio es el proceso.....	79
1-4- <i>Parménides</i> o ¿cómo escribirlo?.....	81
1-5- <i>Varamo</i> o en busca del procedimiento.....	84
1-6- Derrumbe de las fronteras entre ensayo y novela, ficción y realidad.....	89
1-6-1- Entre ensayo y novela	89
1-6-2- Ficción y realidad	96
2- ¿Una narrativa como transgresión de las normas canónicas de la novela?..	102
2-1- La ficción como expresión de una poética: ¿una infracción del canon?.....	105
2-2- Una forma transgresora	110
2-3- Del imaginario a la realidad.....	114
2-4- ¿Contestación, transgresión o nuevo canon?.....	117

SEGUNDA PARTE: APROXIMACIÓN HISTÓRICA: CRÍTICA DE FUENTES

.....121

I- ¿DESDE QUÉ TRADICIÓN LEE Y NARRA AIRA?: HERMENÉUTICA DE SUS FUENTES LITERARIAS.....	123
II- PROBLEMÁTICA Y METODOLOGÍA DE UNA CRÍTICA DE FUENTES EN AIRA.....	142

III- LA INFLUENCIA NACIONAL.....	147
1- Tras las huellas de Borges: “una poética de principios”.....	147
1-1- La versión o el discurso “evangélico” de Pierre Menard.....	147
1-2- De la versión a la subversión.....	151
1-2-1- Ema y María: transgresión y canon.....	152
1-2-2- Fierro contra Fierro.....	155
1-3- Ficción y reflexión.....	164
1-4- El enfoque de lo fantástico.....	174
2- Aira y Arlt: el nacimiento del monstruo.....	177
3- Aira y Copi: la ética de la invención.....	186
3-1- Secuencias repetidas y versiones aireanas.....	186
3-2- La radicalidad imaginativa.....	193
3-3- La lógica del continuo	198
3-4- El rechazo a la memoria	202
4- Aira – Lamborghini: la transgresión del lenguaje.....	206
4-1 Un lenguaje transgresivo.....	207
4-2 El lenguaje entre sexualidad y violencia.....	209
5- Aira y Puig: la supervivencia del narrador.....	218
IV- LA INFLUENCIA EXTRANJERA O LA FÓRMULA MARCEL DUCHAMP- RAYMOND ROUSSEL-JOHN CAGE.....	223
1- Duchamp o la recuperación de lo artístico.....	225
2- Arte y ready-made.....	229
3- Aira y Roussel: el culto al procedimiento.....	243
4- Aira, Cage y el azar.....	254

**TERCERA PARTE: LA PAMPA, EL “YO” Y EL ARTE: TRES GRANDES
LÍNEAS TEMÁTICAS DE LA OBRA DE CÉSAR AIRA.....263**

I- APROXIMACIÓN TEMÁTICA: OBJETO Y MÉTODO.....265

II- BREVE TRAYECTORIA DE LA LITERATURA AIREANA.....268

III- EL CICLO PAMPEANO.....271

1- El gaucho o la semilla de la barbarie.....280

2- La cautiva entre el mito y la indiferencia282

3- El indio: el salvaje.....283

4- La pampa: inmensidad y soledad.....289

**IV- FICCIONES DEL YO: EL RELATO DE AIRA ENTRE EL PROTOCOLO DEL
PACTO AUTOBIOGRÁFICO Y EL PACTO AUTOFICTICIO.....296**

1- La crítica temática y el yo creador.....296

2- Figura del autor en la obra de Aira.....298

3- Escritura autobiográfica y ficción novelesca.....299

4- La autoficción.....302

4-1- Doble identidad narrativa.....304

4-2- La lectura autobiográfica.....306

4-3- La recepción novelesca.....308

5- Estrategias autoficcionales: la imitación del “protocolo” del pacto
autobiográfico.....314

5-1- El “pacto autobiográfico” de Aira.....314

5-2- El yo narrador.....316

5-3- La identidad onomástica.....319

6- El pacto ambiguo de Aira.....322

6-1- Identidad como ficción o ficción de la realidad.....	325
6-2- Nombre propio vs homonimia	327
V- LA OBRA DE AIRA: UN DISCURSO SOBRE EL ARTE.....	333
1- Construcción y funciones del personaje: Aira y el artista.....	333
2- La plantilla novelesca.....	337
2-1- César Aira: personaje escritor-crítico-lector.....	337
2-2- Varamo y Perinola: la defensa del procedimiento.....	342
2-3- Mandrake o la victoria de la libertad del artista sobre el dinero (poder).....	355
2-4- La princesa Primavera: la realidad del oficio de traductor.....	357
2-5- El doctor Aira: la escritura autorreferencial.....	360
2-6- Norma Traversini o la dificultad de la expresión.....	361
3- El sueño de un “arte general”.....	363
3-1- Rugendas o la pasión por el arte.....	363
3-2- Hans Chans: de la magia a la literatura.....	366
3-3- El Micchino y la mendiga: de la voz mítica de la ópera a las notas del xilofón	369
 CUARTA PARTE: CRÍTICA TEXTUAL: ESTRUCTURAS FORMALES Y SEMÁNTICAS DEL ESPACIO.....	 379
 I- CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO NOVELESCO.....	 382
1- El “caso” pampeano”.....	383
2- Un espacio referencial	385
3- Espacio como marco escénico.....	390

II- ESPACIO Y ARGUMENTO.....	393
III- EL MAPPING LITERARIO.....	404
IV- EXPLORACIÓN DEL ESPACIO Y RELATO DE VIAJE.....	415
V- ESPACIO Y PROYECCIÓN AUTOBIOGRÁFICA.....	424
CONCLUSIÓN.....	435
BIBLIOGRAFÍA.....	445

INTRODUCCIÓN

Reflexionar sobre la obra de Aira supone no sólo intentar domar una escritura rebelde, sino también sumarse a un reto metodológico. Su aparición en las letras argentinas se produce en un momento en que todavía siguen sin borrarse las huellas dejadas por el terremoto literario que ha producido la obra de Borges. Más de cincuenta libros nos han acostumbrado a una propuesta demoledora de la literatura y una concepción singular del acto de escribir.

Así, una vista panorámica de ese universo literario nos enseña una prolífica escritura, una ingeniosa mezcla de géneros, una sutil demolición de las fronteras canónicas de la literatura –ensayo, ficción, novela y cuento–, una heterogeneidad de discursos literarios –posmoderno, vanguardista, postcolonial y autobiográfico–, una narración torcida y estructuras multiformes. Su narrativa atípica está moldeada con la desmesura, la intensidad, el disparate, la innovación, la rareza y el descuido. En fin, una gran obra babélica que ha levantado un gran torbellino crítico.

Importantes trabajos se han realizado acerca de la narrativa de Aira. Sin embargo, el enfoque que suelen proponer resulta muchas veces reductor. En efecto, varios entre ellos se han centrado más en la crítica de géneros, dejando aparte otras posibles lecturas que ofrece esta fecunda producción literaria. Aunque pertinente, la crítica genérica no es más que una entre varias lecturas hermenéuticas que se pueden hacer de la obra de Aira. Dicho propósito resume la esencia de nuestro trabajo.

La reflexión que nos proponemos en este mismo consiste en presentar un abanico de ventanas a las cuales se podría asomar uno para entender la narrativa de Aira. ¿Cómo leer a César Aira? Esta pregunta resulta tanto más relevante cuanto que se siguen creando muchos discursos sobre la catalogación de su literatura en las letras

argentinas e hispanoamericanas. Pero además de estar tentados por esta tendencia, nuestra postulación primera es ofrecer un panorama crítico bastante amplio. Plantearemos un enfoque interdisciplinario que consistirá en aplicar algunas grandes orientaciones críticas a su narrativa: una aproximación histórica, temática y textual. Un análisis englobador que resumimos, con palabras de Enrique Anderson Imbert, en tres ideas: la crítica de la actividad creadora, que examina todo lo relativo a la actividad del escritor y explica la génesis de su literatura; la crítica de la obra creada, que examina la obra misma y la describe de un modo objetivo; y la crítica de la re-creación – recepción, lo que el lector recibe de la obra, en otras palabras, la relación obra-lector.

Los motivos de ese enfoque abarcador se explican, en parte, por la heterogeneidad de la obra de César Aira. Una narrativa gigantesca que parece desafiar a cualquier intento de clasificación, que se resiste a ser presa de un sólo acercamiento crítico. De ahí, hemos considerado oportuno presentar perspectivas múltiples.

Nuestro horizonte analítico se cifra en dos grandes objetivos. En un primer acercamiento introductorio, intentaremos ver si esa narrativa que la crítica califica de vanguardista, postmoderna, postcolonial y realista constituye una negación o una afirmación de todas esas identidades literarias. Una crítica de la crítica nos permitirá valorar si la obra aireana puede definirse como un caleidoscopio estético. Después, especificaremos la concepción y la práctica de la novela en Aira. Sus relatos parecen infringir toda norma canónica y presentan una particularidad que merece ser analizada para acuñarle una marca propia. En segundo lugar, queremos llegar a ver cómo cada una de las corrientes críticas –que elegiremos– constituye una herramienta válida para la exégesis de la obra de Aira y cuál de esos caminos lleva a un mejor juicio estético. La búsqueda de esa “crítica” es la línea central de nuestra investigación que, más allá de

esa meta, brindará diversas posibilidades de lectura y de comprensión de una narrativa a veces hermética.

Esos objetivos totalizadores no nos hacen olvidar la lección de Todorov. Advierte el crítico que al intentar asumir una visión total, nos engañaremos necesariamente. Por consiguiente, el fervor metodológico no debe impedirnos admitir con humildad que la crítica es, obligatoriamente, siempre incompleta. Por lo tanto, nuestro trabajo no pretende ser un análisis exhaustivo de la narrativa de Aira o un estudio dogmático que quiere cerrar las apasionantes discusiones que ha generado su obra, sino que quiere presentar una visión plural y enriquecedora y, aun, generar más debates en torno a esa escritura revolucionaria.

Cuatro partes refrendarán nuestra investigación. En la primera, que hemos titulado cartografía, presentaremos un panel en el que reflejaremos las coordenadas de la poética narrativa de Aira. Pasaremos revista a los diferentes hilos estéticos que tejen su mundo novelesco. Ese esbozo servirá de plataforma y de referencia para las secciones venideras.

En un primer planteamiento, nos interesaremos en algunas corrientes de pensamiento y movimientos literarios que, en nuestra opinión, forman las primeras barricadas que cercan la obra de Aira y cuyo desmenuzamiento es un ejercicio preliminar importante para la comprensión y sobre todo la definición de su singularidad estética. Así, nos adentraremos en las teorías y las discusiones sobre postmodernidad, postcolonialidad y cosmopolitismo en las que, armados de un selecto directorio de características, mostraremos cómo la obra de Aira imanta y reproduce los ecos de esos nuevos pensamientos estéticos. En esa misma óptica, repasaremos el realismo y la vanguardia. Señalaremos cómo, mientras que el primero sufre para adueñarse de una narrativa distanciada de la representación de la sociedad, el segundo se afirma como el

alma de la creación literaria de César Aira, el camino de vuelta a los orígenes mismos del arte.

Después de ese paso, reseñaremos los fundamentos de su poética narrativa que constan de la utilización de la ficción como un laboratorio para la crítica, la búsqueda del procedimiento como médula de la trama novelesca, el derrumbamiento de las fronteras entre novela y ensayo, el desmoronamiento de la relación dicotómica ficción y realidad. Este repertorio nos ayudará a ver si la narrativa de Aira es una transgresión al canon novelesco o más bien un nuevo canon. Nos basaremos en el enfoque y la forma de la novela tradicional para valorar esa opinión.

Así, esa primera parte en la que nos apoyaremos en trabajos de varios pensadores pero en la que, sobre todo, nos abanderaremos por un atrevimiento crítico, será clave para sentar las bases de nuestra argumentación.

La segunda parte de nuestro trabajo nos encaminará por las entrañas de la crítica histórica cuyo radio de estudio se centra en la obra y el escritor en su contexto de vida. Hija de la Retórica, la crítica histórica constituye, como dice bien el crítico Luc Fraisse, “le socle des enseignements et des recherches consacrés à la littérature” (el zócalo de las enseñanzas y las investigaciones dedicadas a la literatura). Entre sus pioneros, destacan Hyppolite Taine, Ferdinand Brunetière, Gustave Lanson. Pero entre los puntos que la componen, nos interesaremos básicamente por el que los críticos han denominado “la búsqueda de fuentes e influencias”.

De este modo, intentaremos establecer correspondencias entre Aira y otros escritores, para mostrar cómo su creación literaria entra en un ingenioso juego de influencias y fuentes. Trazaremos una genealogía literaria en la que desglosaremos un amplio repertorio de progenitores artísticos. Mediante un estudio comparado de los

relatos, rastrearemos los elementos que establecen esa paternidad literaria que hemos llamado también “tradición”.

Bosquejar el linaje de la literatura de Aira es hablar de una influencia colectiva donde los mentores provienen de horizontes y sensibilidades diferentes. Consiste también en escrutar en dos ambientes: primero en el círculo nacional y después en la esfera extranjera. En el ámbito nacional, en una estructura diacrónica, destacaremos a Borges y Arlt que no sólo son los orígenes de la literatura de Aira, como confiesa el propio autor, sino que demarcan todas las líneas genealógicas de la literatura argentina. Su influencia será clave para la edificación del sistema literario aireano. Luego, en una línea sincrónica, vienen los maestros y amigos: Copi, Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig y Alejandra Pizarnik. Su atipicidad será la plataforma que ilustra la poética transgresora de la narrativa del discípulo. En el templo extranjero alojan los precursores vanguardistas. Marcel Duchamp, Raymond Roussel y John Cage coronan el árbol genealógico aireano. El estudio de su influencia permitirá descifrar los códigos vanguardistas de Aira.

En nuestro estudio de fuentes, nos apoyaremos en diversas canteras críticas pero sobre todo en los propios ensayos de César Aira, que brindan una auténtica guía práctica sobre influencias. Huelga recordar que esa parte intentará dar con el mayor enigma de la narrativa de Aira que, en nuestro criterio, es dónde está el epicentro de ese temblor literario que está sacudiendo la literatura argentina.

El objeto de la tercera parte es el estudio temático. Aunque existen algunos debates en torno a los fundadores espirituales de la crítica temática, destaca la “Escuela de Ginebra”, –que ha heredado mucho del Romanticismo– encabezada por Albert Beguin y Marcel Raymond –y también influida por el pensamiento filosófico alemán

(Heidegger). Frecuentemente, suenan los nombres de Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset y Georges Poulet como precursores del movimiento.

Estudiar el tema en una obra cuyos relatos parecen caracterizarse por su autonomía no es una labor sencilla. ¿Sobre qué escribe Aira? ¿Es posible hablar de unidad temática en su obra? Esas interrogaciones siguen esperando respuestas para los que se interesan por esa literatura prolífica. Así, en este punto, trataremos de leer a Aira mediante “la crítica de contenido”. La hermenéutica temática nos llevará primero a una evaluación de la trayectoria de su escritura. ¿Se podría hablar de ruptura, etapas o continuación en la temática aireana? ¿Leeremos *Ema, la cautiva* o *La luz argentina* (las primeras novelas) en el mismo orden temático que *La serpiente* o *La trompeta de mimbre*? Empezaremos por esa aproximación general que nos ayudará a analizar también varios otros puntos.

El análisis se estructurará en torno a tres grandes bloques. En un primer tiempo, re-visitaremos su primera producción marcada por la temática regional. Mostraremos cómo el discurso sobre el cuadro de costumbres –también bautizado narración pampeana– constituye el acto fundante de la temática de la literatura de Aira. Después, exploraremos los territorios del “yo”. En efecto, con la clausura del ciclo pampeano, la narrativa de Aira abre otro yacimiento que será su propio yo. Indicaremos cómo la ficcionalización de sí mismo mediante los procedimientos de la autobiografía y de la novela se convertirá en el elemento estructurador de muchos relatos. *Last but not least*, nos asomaremos al tema del arte. Demostraremos en qué medida la reflexión sobre el arte bajo todos sus géneros –literatura, pintura, música, teatro, danza, magia etc.– constituye el núcleo del mundo temático de su obra. Nuestra herramienta de análisis será, a este efecto, la figura del personaje artista.

Esos serán los tres puntos que delimitarán nuestro estudio temático, un estudio que nos permitirá no sólo responder a las preguntas formuladas anteriormente, sino también hilar una obra narrativa calificada muy a menudo de suma de textos dispersos y autónomos.

En la última parte que versa sobre la crítica textual, nos acercaremos a la estructura formal de la obra. Las corrientes fundadoras de ese método son el Formalismo (ruso), el Estructuralismo (checo) y últimamente la Nouvelle critique capitaneada por los estructuralistas franceses. Pero entre las diferentes entradas que caracterizan su campo, nos inclinaremos hacia las estructuras formales y semánticas del espacio.

Tras mostrar la relevancia del estudio del espacio en el análisis de la novela y su tipología, desmenuzaremos su construcción y configuración en la obra de Aira. Distinguiremos dos escenarios: la pampa y la ciudad. Pero ésta será nuestro objeto de estudio, y el nivel topográfico la herramienta que nos ayudará a dilucidar su ordenación.

En el análisis del espacio urbano, nos enfocaremos en un rasgo determinante de su configuración: la referencialidad. Los escenarios serán lugares reales, existentes y reconocibles. Su estudio permitirá asimismo replantear los conceptos de verosimilitud e ilusión realista. Demostraremos, en la misma línea, cómo la función de la representación de dicho espacio será el decorado, el marco escénico.

En el siguiente punto, para percatarnos de la dimensión semántica del espacio, haremos un cotejo con la historia narrada, o sea el argumento. El antagonismo entre espacio real / historia fantástica nos permitirá valorar las dificultades de recepción y de clasificación de las novelas de Aira. Después analizaremos una de las formas de representación más dinámicas del escenario novelesco: el *mapping*. La configuración

del entorno como guía urbana y plano callejero será el formato predilecto de Aira. La silueta bajo la cual se teje ese espacio es el laberinto.

Insistiremos, a última instancia, sobre la tipología del viaje como principal móvil de creación y de disposición espacial. La dimensión cosmopolita subrayada al principio del trabajo nos ayudará a cartografiar la desterritorialización de su narrativa. Indicaremos en qué medida también la proyección autobiográfica condiciona el espacio novelesco, y cómo autor y personaje frecuentan el mismo territorio.

El objeto de nuestro trabajo es toda la obra narrativa de Aira, la “Enciclopedia” como la bautiza el propio autor; una ambición no menos totalizadora y desmesurada que nos recuerda lo que ya dijo Mariano García –uno de los grandes críticos de Aira– cuando empezó también su investigación: “el resultado de este trabajo puede definirse como un mimetismo crítico (y más que específicamente crítico, comparativo) a partir de una obra que no ha cesado hasta hoy, en su proliferación, de transmitir un mensaje paradójico en cuyo reverso tal vez se lee *no hay mensaje*”. Por lo tanto, una metodología docta y dúctil será la brújula que nos guiará en esta expedición.

PRIMERA PARTE

**CÓMO LEER A CÉSAR AIRA: CARTOGRAFÍA DE
SU POÉTICA NARRATIVA**

I- HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE LA NARRATIVA AIREANA

Caracterizar la narrativa de Aira no debe entenderse como formular una teoría general epistemológica a partir de la cual se pueda analizar el conjunto de su producción literaria, sino más bien como determinar los atributos peculiares de una novelística estructurada en un juego de numerosas diferencias. En efecto, es el propio autor quien advierte de este carácter disperso de sus relatos que no constituyen un cuerpo fijo, sino que descansan en estructuras y formas inestables, variables y diversas: “las novelas que he escrito son el desliz más profundo a cualquier teoría porque en cada una cambio de estilo, y cambio de ideas”¹.

Así, aproximarse a este archipiélago de autonomías es como enfrentarse a una serie de especificidades y formular varias tendencias estéticas que permitan entender su narrativa. A eso se añade el hecho de que resulta difícil estudiar a Aira partiendo exclusivamente de una escuela o de un grupo dado. Por lo tanto, nos acercaremos a sus relatos como a una suma de sensibilidades. Conviene señalar, a este efecto, que las diferentes teorías que formularemos no son reglas generales aplicables a todas las novelas sino, más bien, diferentes sendas analíticas que discurren de un relato a otro, o de un grupo a otro, bosquejando así las diferentes líneas de la cartografía.

De este modo, esa contextualización de la novelística aireana nos ayuda a aprehender, en un acercamiento preliminar, toda la dimensión de su expresión estética. Reflexionar sobre su narrativa es tener en cuenta varias corrientes que, como caminos

¹ Gustavo López, Luis Sagasti, “Una entrevista inédita con César Aira: soy un defensor a ultranza de la alta cultura”, *Diario Perfil* (Argentina), <http://www.diarioperfil.com.ar> (07/10/2007).

mayores, permiten llegar a una mejor hermenéutica de su obra babélica. Entre esos derroteros destaca la teoría postmoderna.²

1- Una narrativa postmoderna

El debate sobre la Postmodernidad, al igual que muchos fenómenos y corrientes literarias, ha levantado un gran torbellino crítico y generado un elenco de teorías que han acabado por encerrar el concepto en un laberinto. A pesar de esa complejidad, se pueden establecer algunos rasgos fundamentales que sirven de herramientas de análisis de las narrativas que se inscriben en ese contexto. Resumiremos brevemente esas características empezando, como no puede ser de otra manera, por la Modernidad.³

La Modernidad se caracteriza por una firme creencia en la evolución de la especie humana. Es una gran civilización progresista que se desarrolló en Europa. Sus pilares han sido, según Jean-François Lyotard, los Grandes Relatos (la Historia, El Progreso, el Marxismo, el Totalitarismo...), la Cultura homogénea. Su guía suprema es la razón. “El autor moderno es un hombre culto, ha leído mucho y congenia con genios que han producido obras originales. Las geniales obras ajenas son tan incitantes que el

² Recurrente es, entre los críticos, la pregunta de saber si la narrativa de Aira es postmoderna. El propio Aira se considera más bien vanguardista. Mariano García, en su monumental estudio que citaremos frecuentemente, reconoce primero que “aunque la obra de Aira surge en un contexto de escritura postmoderno, es importante aclarar que su estética responde más bien a la estética de ruptura de las vanguardias” (Mariano García, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 22). Pero posteriormente, habla de un postmodernismo en Aira aunque especifica: “cuando hablo de postmodernismo en Aira me refiero sobre todo a algunos recursos narrativos considerados característicos de este período” (p. 25). Si los críticos prefieren tocar el tema de la postmodernidad en Aira con un pincel, nosotros mostraremos cómo su narrativa se adhiere intrínsecamente a esta estética.

³ El debate Modernidad / Postmodernidad ha originado una verdadera efervescencia crítica. Pero tal vez podemos recordar con Enrique Anderson Imbert (*Modernidad y postmodernidad*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1997) que “sobre la Modernidad y la Postmodernidad nadie puede estar de acuerdo, ni siquiera en las fechas. Lo moderno ¿comenzó en el Renacimiento, en la Ilustración del siglo XVIII o el Capitalismo industrial del siglo XIX? Lo postmoderno ¿comenzó en el siglo XX con las nuevas técnicas de la Informática, con la Segunda Guerra Mundial o la confusa iracundia de la década de los 70?”. Nosotros pasaremos por alto esta polémica no por desestimar este debate apasionante y enriquecedor, sino por razones metodológicas: destacar las características fundamentales de la estética postmoderna y rastrearlas en la obra de Aira.

autor moderno las emula y continúa con la esperanza de que inspire a otros escritores”⁴. Pero con las dos Grandes Guerras se inicia la Misa de Réquiem de la Modernidad. La razón desemboca en la barbarie. Se cuestionan los Grandes Relatos. Terminan la Historia, el Progreso y el Hombre. Entonces, nace la Postmodernidad.⁵ Los medios masivos de comunicación crean una “sociedad transparente” según Gianni Vattimo. En lugar de una concepción del mundo, tenemos una proliferación de cosmovisiones. Surgen minorías dentro de minorías, en creciente fragmentación. Se mezclan culturas con contraculturas e inculturas. Domina el pluralismo cultural. Se derrumban las fronteras entre los géneros. Caduca la relación dicotómica, el dualismo ficción / realidad, significado / significante, dominante / dominado. La literatura se “desterritorializa” con el fuerte auge de los *mass-media*. Se mezclan cultura alta y cultura popular, margen y “centro”, “centro” y “periferia”, norma y trasgresión. El nuevo directorio postmoderno se define, según Alfonso de Toro, por la “fragmentación”, la “deconstrucción”, la “intertextualidad”, la “interculturalidad”, el “collage”, la “universalidad”, la “heterogeneidad”, el “pluralismo”. A esa bandera multicolor se suman la parodia, la tendencia autorreflexiva, la metaficción (la ficción que reflexiona sobre sí misma), la subversión, la hibridez –cultural y genérica–, la ambigüedad, el palimpsesto. Se desmorona la relación hegemónica y la dialogía bajtiniana se consolida como nuevo código entre culturas y géneros. La nueva estética está considerada como anti-arte. Las novelas son inclasificables. El arte de narrar se vuelve deliberadamente incoherente y el lector tiene la impresión de leer anti-novelas. El espacio literario, sobre

⁴ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p 16.

⁵ A pesar de esa falta de acuerdo, la opinión más común define la Postmodernidad (la sociedad postindustrial) como un fenómeno histórico-cultural nacido en Estados Unidos a partir de los años 50 (Alfonso de Toro). Pero para entender el fenómeno de la postmodernidad es imprescindible acudir a la mesa de debate compuesta por los pioneros como Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas, Ihab Hassan, Gianni Vattimo, Frederic Jameson etc. En el ámbito hispanoamericano, y siempre según Alfonso de Toro, Borges ha inaugurado el albor de la postmodernidad.

todo el novelesco, se convierte en una heterogeneidad discursiva. Esta nueva sensibilidad marcará muchas narrativas como la de César Aira.

No obstante, recordamos que hablar de una obra postmoderna no significa que cumpla un catálogo de requisitos, sino que integre en su estructura formal y discursiva algunos rasgos típicos de la corriente. Retomando la interrogación de Norma Mazzei, haremos la siguiente pregunta: ¿qué ingredientes hacen de la novelística de Aira una narrativa postmoderna? Mediante un directorio selectivo, compuesto de la hibridación genérica, la marginalidad, la metaficción y la fragmentación, analizaremos este fenómeno en su obra.

1-1- Hibridación genérica y enfoque postmoderno

La escritura prolífica de Aira esconde detrás toda la estética de la postmodernidad: la hibridación genérica. Más allá de ser una constante, la mezcla de géneros que caracteriza su obra plasma el gran proyecto del pensamiento postmoderno, que es el derrumbe de las fronteras genéricas. El trazado canónico que había hecho la Modernidad se ha disuelto en una multiplicidad de discursos. El concepto de fronteras ya no se entiende como línea o demarcación divisoria compacta y de naturaleza excluyente, sino como límite poroso donde se entrecruzan, se confluyen y convergen las culturas⁶; y consecuentemente géneros y discursos.

La cuestión de los géneros nos coloca en el umbral de la condición postmoderna. Para Joachim Michael, se podría incluso afirmar que forma el punto de partida del debate postmoderno.⁷ El mapa que representa la disolución de los géneros es el reflejo

⁶ Rosa María Díez Cobo, *Nueva sátira en la nueva ficción postmodernista de las Américas*, Valencia, Universitat de València, 2006.

⁷ Joachim Michael, Markus Klaus Schaffauer, “El pasaje intermedial de los géneros”, en Alfonso de Toro (ed.), *Cartografía y estrategias de la “postmodernidad” y de la “postcolonialidad” en*

mismo del panorama social en el que vivimos.⁸ Como piensa Todorov, cada época tiene su propio sistema de géneros en relación con la ideología dominante y que, como cualquier institución, éstos evidencian los rasgos de la sociedad a la que pertenecen.⁹ En nuestra “sociedad transparente” marcada por una eclosión de visiones, en la que, según Lyotard, se producen usurpaciones en las fronteras de la ciencia, donde nacen territorios, una sociedad caracterizada por “culturas híbridas”¹⁰, los géneros también han entrado en una profunda disgregación, fomentando lo que críticos como Irene Andrés-Suárez califican de “textualidad múltiple”¹¹. Para ella, y apoyándose en la idea de Todorov, la disolución de las fronteras geográficas, económicas, ideológicas, culturales y raciales encuentra su correlato en el mundo de la ficción donde las formas y los perfiles se han difuminado aparatosamente. Además, utiliza el término “mestizaje” como nuevo ropaje de los géneros narrativos.

La ausencia de límites o, como prefieren los críticos, la transgresión de fronteras, constituye un fundamento de la narrativa de Aira. Cada relato protagoniza un pasaje intergenérico, una constitución híbrida en la que el texto se perfila entre identidad y des-identidad, lo literario y lo no literario. La hibridación se estructura en dos niveles. Por una parte, literatura, cine, teatro, música y televisión forman un mismo tejido. Por otra, novela histórica, novela negra, relato fantástico, relato autobiográfico, ensayo, forma epistolar y novela de viaje ofrecen un sutil andamiaje para los relatos.

Latinoamérica. “Hibridez” y “Globalización”, Barcelona, Iberoamericana - Vervuert, 2006, pp. 473-515.

⁸ Queremos llamar la atención sobre el hecho de que la disolución de géneros no es un fenómeno nuevo o un hecho exclusivamente postmoderno, sino que se remonta a los orígenes mismos de la literatura. Un ejemplo en la literatura española es *La celestina* que es una ingeniosa mezcla entre novela y teatro. Lo que sí defienden los críticos es que esa mezcla se ha convertido en la primera piedra del edificio postmoderno. Además veremos que muchos rasgos que definen la postmodernidad ya han sido experimentados en la historia literaria.

⁹ Véase Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, en Miguel A. Garrido Gallardo (compilación de textos y bibliografía), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 31-48.

¹⁰ Nestor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paídos, 2001.

¹¹ Irene Andrés-Suárez (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispana contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998.

La serpiente nos permite hacer un primer acercamiento a este fenómeno. El protagonista César Aira, acompañado por su familia, emprende un viaje a Dinosaure City para “escribir un libro de autoayuda”. El arranque autobiográfico, que luego toma la forma de una novela de viaje, termina en las redes del relato fantástico. En efecto, Aira entra en una iglesia de culto al “Cristo serpiente” en la que repican, en un coro, las voces de serpientes y adeptos:

Las serpientes asomaban del suelo, como tallos animados. Las había de todos los colores. Y cantaban, locas, desatadas. A mí sus canciones me resultaban incomprensibles, pero el público las coreaba del principio al fin. Qué extraño. Porque eran melodías largas, discursivas, siempre iguales.¹²

Al final del relato resulta que todo era una pieza de teatro. Aira había irrumpido en un escenario convirtiéndose en un actor bajo la mirada alabadora del público y de su familia. *La serpiente* presenta así un cuadro literario compuesto por el relato autobiográfico, la novela de viaje, el relato fantástico y la pieza de teatro. El narrador-protagonista se convierte en un actor, el lector en espectador y la novela en escena. El armazón postmoderno de la novela se refleja a través de esta hibridación genérica, una hibridación que, a menudo, se traduce por una indeterminación del texto. Eso lleva a críticos como Derrida a pensar incluso que el género ya no sirve para identificar un texto. Por eso, muchas de las novelas de Aira que presentan este perfil suelen ser consideradas por los críticos como inclasificables.

Canto Castrato también es otro ejemplo de narración híbrida. Considerada como novela histórica, sigue los pasos de un divo de la ópera italiana: el Micchino. Aira establece así otro puente entre la literatura y la ópera. Música y texto se funden a través

¹² César Aira, *La serpiente*, Santiago de Chile, Edición LOM, 2001, p. 27.

de las voces de los castrati y del narrador. El espacio novelesco se superpone con los salones napolitanos. El relato se transforma en un coro de discursos en el que, como señala bien Mariano García, “la hibridez de forma alcanzada [sic] se pone de manifiesto en los breves comentarios de género que se manejan en la novela: epistolaridad, melodrama, novela de aventura, novela psicológica, novela realista; todos estos modelos conviven sin chocar”.¹³

Canto castrato y *La serpiente* son dos peldaños de la escalera postmoderna por la que Aira nos introduce a través de la relación intergenérica. Las dos novelas se construyen mediante una relación dialógica entre géneros, diría Bajtin. Pero esa “dialogía”, o ese espacio polifónico, es más bien para muchos críticos deconstruccionistas como Derrida o Jonathan Culler, una región de “*literatura no genérica*”, una literatura en la que la clasificación genérica ya no es pertinente como barómetro, como sistema clasificatorio. Maurice Blanchot reconoce el fenómeno que, para él, traduce la esencia misma de la literatura de hoy. Observa que el hecho de que las formas o los géneros no tengan verdadera significación... denota ese profundo esfuerzo de la literatura por tratar de afirmarse en su esencia, arrasando las distinciones y los límites.¹⁴ Por eso, muchos de los relatos de Aira parecen habitar esta “región no genérica” culleriana o derridiana.

La hibridación genérica se presenta pues como una de las piezas motrices del pensamiento postmoderno y una constante de la narrativa aireana. Pero sin duda, su auge se acentúa más en lo que Joachim Michael llama la *relación genérica intermedial*¹⁵: literatura y *mass-media*.

¹³ Mariano García, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 235.

¹⁴ Véase Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1982.

¹⁵ Joachim Michael, Markus Klaus Schaffauer, *op. cit.*, pp. 473-515.

El auge de los medios masivos ha creado una interacción sin precedente en la historia literaria. La novela –que se ha destacado más en esta “penetración”, metáfora erótica utilizada por Juan José Saer– se ha transformado en un espacio de diálogo con el lenguaje cinematográfico y televisivo. Ese “pasaje intermedial” coloca a la narrativa de Aira en el *avant-scène* del debate postmoderno.

Un primer ejemplo de ese pasaje es *La villa*. La muerte de la joven colegiala Cynthia Cabezas desencadena toda una maquinaria cinematográfica. El inspector Cabezas, cuyo nombre coincide con el del padre de la niña, se encarga de investigar el asesinato. El argumento toma así la forma de una novela negra. Para el narrador, la historia de Cabezas “se parecía al desciframiento de una estructura. Para un policía, y sin necesidad de recurrir a la influencia de la novela policial, las cosas se presentaban en un aspecto de *caso*”¹⁶. Pero el policía encargado del caso se convierte en homicida. En efecto, el inspector Cabezas asesina al Pastor a quien ve como el cerebro del tráfico de drogas en la villa y también sospechoso de la muerte de la niña. A partir de este momento, la historia se desarrolla en doble pantalla: por una parte el narrador que cuenta los acontecimientos y por otra la televisión que emite en vivo la caza al hombre, que ha iniciado la Jueza –que también es madre del Pastor– ante “millones de televidentes enganchados en tiempo real”.

El inspector Cabezas, refugiado en una pizzería, ve mediante el televisor colgado de la pared, cómo la Jueza se lanza a su búsqueda, y cómo la televisión lo presenta como un criminal, un tipo peligroso. Esas secuencias nos colocan en el corazón de una serie hollywoodense. El asesino enciende el televisor (o se encuentra delante del televisor) y justo en este momento las noticias relatan los sucesos del crimen. Y como no podía faltar, aparecen fotos suyas sutilmente deformadas que reflejan todo el horror

¹⁶ El subrayado es nuestro. La palabra viene entre comillas en la novela

del criminal: “en los canales la actividad era frenética. Ya habían encontrado fotos de Cabezas en sus archivos digitalizados, y las estaban intercalando en la emisión en vivo. Era una cara horriblemente deformada por la electrónica, una cara sin explicación”¹⁷.

Una vez aniquilado el policía asesino, la Jueza cierra la novela con un discurso altamente postmoderno que recuerda el final feliz de las películas donde el jefe de la policía anuncia la detención o la muerte del criminal. Delante de las “noteras y camarógrafos”, sus palabras fueron transmitidas en directo a todo el país. Además recuerda a los medios de comunicación masiva su “deber irrenunciable” de hacerle comprender a la sociedad la peligrosidad de la proxidina (la droga).

La villa pone de relieve el fenómeno de hibridación genérica intermedial. Bajo el modelo de la novela negra, Aira entrama el relato entre lenguaje cinematográfico y televisivo. La cámara alterna con la narración. Literatura y cine/televisión establecen una compleja urdimbre textual que, sin duda, no es más que el reflejo del carácter idiosincrásico del espacio postmoderno.

Pero si en *La villa* la hibridación se hace mediante una alternancia entre género y medio, en *La cena* la televisión suplanta literalmente a la narración. En efecto, la historia que inicia la novela se borra dejando su sitio a un programa de televisión. Invitado por un amigo a cenar, el narrador-protagonista, acompañado de su madre, regresa a casa melancólico. Delante del televisor se pone a hacer un *zapping* y topa con un programa en vivo del canal de Pringles. La reportera y su camarógrafo iban a cubrir un extraño acontecimiento en el cementerio:

Iban al cementerio porque les habían dicho que los muertos estaban saliendo por sus propios medios de las sepulturas. El dato era tan improbable como una fantasía adolescente. Y sin embargo era cierto. El

¹⁷ César Aira, *La villa*, Buenos Aires, Emecé, 2006, p. 163.

guardián que dio la alarma fue advertido por murmullos que se multiplicaban en toda la extensión del camposanto.¹⁸

En ese instante se produce la ruptura. El narrador entrega el relevo a la presentadora. La narración monologada de la cena es sustituida por el programa televisivo. El narrador se convierte en espectador, transportado a través de los lindes permeables de los lenguajes. *La cena* participa, de esta forma, del espacio heterogéneo postmoderno, del entrecruzamiento en el que género y medio borran sus fronteras y se incrustan en las entrañas de la novela.

El programa que consiste en una historia extraña –en la que “muertos vivos”, cadáveres formados de “jirones de piel verdosa, calaveras barbudas, restos de ojo brillando en órbitas de hueso, sudarios manchados” se lanzan por las calles de Pringles, abriendo el cráneo a sus víctimas y “absorbiéndoles las endorfinas”– nos sume de lleno en el pensamiento postmoderno: el derrumbe de la relación dual, de la dicotomía entre ficción y realidad. Tratándose de la televisión, y además de un programa en vivo, esta historia pone de relieve el nuevo estatuto de ambos conceptos. Ya ha caducado la famosa expresión “ficción copia o reflejo de la realidad”. Ambos hacen lo que Deleuze y Guattari llaman “rizoma”.¹⁹ Ya no se trata de ser copia o reflejo, sino de “hacer mapa”, de ser como la “abeja y la orquídea”.

La cena y *La villa*, mediante la hibridación genérica intermedial, permiten leer la narrativa de Aira con la lupa de la estética postmoderna. Ambas novelas “plagadas de televisores” se asemejan a un parpadeo entre la intermedialidad del género y la

¹⁸ César Aira, *La cena*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 51.

¹⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari utilizan seis rasgos para definir el rizoma: la conexión, la heterogeneidad, la multiplicidad, la ruptura asignificante, la cartografía y la decalcomanía. Véase *Rizoma*, Valencia, Pre-textos, 1976. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta.

genericidad del medio. Establecen un puente entre literatura y mass-media, cultura alta y popular, dos marcas propias de la postmodernidad.

Esas cuatro novelas analizadas demuestran cómo los relatos de César Aira protagonizan una profunda e ingeniosa hibridación genérica, un factor que es, sin duda, uno de los primeros síntomas del fenómeno postmoderno, como lo son también la irrupción y el nuevo protagonismo de las minorías y de los seres marginados en el ámbito cultural y literario.

1-2- El protagonismo de los personajes marginales

La crisis de los Grandes Relatos y de los Grandes Héroes, que anuncia el albor de la postmodernidad, ha tenido como resultado el surgimiento de minorías y seres marginados en la nueva cartografía social. El encuentro entre cultura alta y cultura popular, “centro” y “periferia”, el desvanecimiento de la hegemonía de las relaciones dominado / dominante (Alfonso de Toro) presentan no sólo un nuevo mapa cultural, sino la alteración misma de los principios del mapeado. El auge de la narración popular –definida por Alejandro Herrero-Olaizola como “narrativa del pueblo, de la gente”²⁰– se transforma en una plataforma de lanzamiento de las voces sin voz (como decía Aimé Césaire), olvidadas por la historia. En la literatura eso se traduce por una fuerte presencia de personajes marginados. La narrativa de Aira se parece, a este respecto, a una convención de criaturas marginales.

²⁰ Alejandro Herrero-Olaizola, *Narrativas híbridas: parodia y postmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 87.

Como primer ejemplo, volveremos de nuevo a *La villa*.²¹ Como un diario, la novela sigue los pasos del joven Maxi, “un patovica”, “una montaña de músculos sin cerebro”. Sin trabajo ni estudios –aunque hijo de un comerciante acomodado de Flores– su ocupación, “voluntaria”, era ayudar a los cartoneros del barrio a transportar sus cargas. Además no se le ocurrió verlo como una tarea de caridad, o solidaridad, o cristianismo, o piedad, o lo que fuera; lo hacía, y basta. Naufragado el uso de la razón – otra manifestación de la época postmoderna–, el “pathos” físico y mental se vuelve el código, la norma de vida de Maxi, una vida que se resume en ir al gimnasio por la mañana hasta el mediodía, almorzar, hacer la siesta y mirar la tele, y por la tarde caminar y empujar carros. Pero la historia de Maxi no se puede entender sin la de otro grupo, otra minoría: los “cirujas” (chatarreros). Salidos de “las populosas villas miseria del Bajo de Flores”, “gente enclenque, mal alimentada, consumida por sus largas marchas”, los cartoneros hocican en la basura en búsqueda de comida, ropa u otros objetos. Maxi se encarga de empujar los carros, sobre los que subían a veces toda la familia como lo pedía él: “¡Por favor! ¡Arriba todos!, y miraba al padre de familia, como para decirle “aproveche”. Y si el hombrecito se trepaba, la familia entera iba sobre ruedas..., sentada sobre su tesoro de basura”²².

Así, *La villa* se convierte en un encuentro de criaturas marginadas. A las historias de Maxi y los cartoneros se suman las del linyerita que dormía debajo del puente cubriéndose con hojas del periódico *Clarín*, de los narcotraficantes, de los inmigrantes. La novela desentierra a seres sepultados por la Historia y marginados por la sociedad para presentarlos al coro de la Postmodernidad, al que se suman también los punks de *La prueba*.

²¹ *La villa* se estructura en torno a dos historias: la de Maxi que utilizaremos como argumento para la marginalidad y la del Inspector Cabezas sobre la que nos hemos apoyado para analizar el vínculo literatura, mass-media y novela policial.

²² *Idem.*, p. 16.

La prueba ofrece un panorama similar al de *La villa*. La novela se ambienta en el mundo juvenil. La presentación de la primera protagonista nos recuerda el mismo estado patológico de Maxi:

Marcia tenía un sobrepeso, y un problema en las vértebras que a los dieciséis años no era grave, pero podía llegar a serlo. Nadie le había recomendado que caminara; lo hacía por instinto terapéutico...; la grave depresión que había sufrido, con su clímax unos pocos meses atrás, la obligó a moverse sin cesar para sobrevivir.²³

Un día que camina sola por las calles de Flores, Marcia, una joven virgen, es interceptada por dos chicas, dos punks (“eran dos punks, de negro, muy jóvenes, pero quizás mayores que ella, de caras infantiles, pálidas”²⁴). Sorprendida por la declaración de amor que le hacen las dos chicas, pero interesada por descubrir la vida de los punks, Marcia se suma a su conversación. Para mostrarle su amor (“la prueba”), las dos punks le invitan al salvaje asalto de un centro comercial –protagonizado por las dos– que termina con muchos muertos violentos.

La prueba, cuya historia roza sin duda la poética postmoderna del sinsentido, nos hace descubrir otra minoría al margen de las normas sociales, como dice bien Marcia, “dos punks que confirmaban su autoexclusión violenta de los buenos modales”. Aira explora, con estos relatos, los bajos fondos del barrio de Flores. Rescata de los escombros de la Modernidad a seres marginales que, en adelante, desempeñarán un papel importante en su narrativa. El mapa de la marginalidad (cartoneros, niños, travestis, punks, pequeños monjes budistas, magos, seres patológicos, tribus²⁵, etc...)

²³César Aira, *La prueba*, Barcelona, Debolsillo, 2006, p. 101-102. En esta edición la novela está en una recopilación con *Cómo me hice monja* y *El llanto*.

²⁴*Idem.*, p. 106.

²⁵ Llamamos la atención sobre el hecho de que hablar de marginalidad no es obligatoriamente despectivo o discriminatorio. Lo que queremos mostrar aquí es cómo, frente a los grandes personajes

ocupa una gran superficie en la literatura aireana. Sin embargo, este auge no traduce de ningún modo un afán totalizador, una dominación de las minorías. Cultura alta y cultura popular, clase alta y clase baja, norma y trasgresión comparten el mismo espacio, se comunican dialógicamente. Ya está abolida la hegemonía. En el discurso postmoderno, la identidad se relativiza, ya no hay una para siempre sino varias construidas y elegidas, atribuidas o negociadas.²⁶

En *La prueba*, Aira pone de manifiesto ese enfoque postmoderno. En el Pumper Nic, se reúnen los “parroquianos”, un “público ultranormal” y los punks, que “iban de negro de la cabeza a los pies”, con “zapatillas negras”, “la cabeza medio rapada”, “cantidades de collares y colgantes metálicos”; una forma de ser y una co-habitación que no ha dejado indiferente a Marcia: “¿qué pensaría este público ultranormal hecho de jóvenes, mayores y niños que comían hamburguesas y bebían gaseosas? ¿Se sentirían invadidos, amenazados? No pudo evitar la pueril satisfacción de pensar que la envidiaban por estar con ellas”²⁷. El ejemplo de Sergio, otro punk, merece ser mencionado. Compartía fiestas y pistas de baile con la señora Mitterand, el embajador de Paraguay, el ministro de Interior y una señora muy rica, acompañada por un coronel, a quien incluso robó pendientes de esmeraldas que costaban millones; un robo que supuso la vuelta y la destitución del embajador de Paraguay por no querer ser revisado como todos los invitados.

En *La princesa primavera*, al ver su castillo amenazado por un enemigo dotado de las últimas armas tecnológicas, la princesa busca auxilio en una tribu perdida en la isla panameña, con la que pacta alianza para vencer a su enemigo.

de la historia literaria, personajes que más allá del terreno ficticio representan modelos de vida, Aira emplea personajes secundarios, que han tenido poco protagonismo literario en la historia de la novela. Además, los personajes son muy a menudo animales: gusanos, serpientes, peces, liebres etc...

²⁶ Julio Ortega, *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1997.

²⁷ C. Aira, *op. cit.*, p. 116.

En ese diálogo entre identidades, Aira suele utilizar personajes puentes como Maxi en *La villa* (“su cuerpo de titán hacía de enlace solidario para ese pueblo minúsculo y hundido”) y Marcia (entre los buenos modales y la trasgresión). Un elemento importante que cabe subrayar también en este diálogo es el nombre de las dos punks: Lenin y Mao. Dos grandes protagonistas de los Grandes Relatos se ven bajados de su pedestal (como ocurre en la nueva novela histórica) a manera de símbolo de un nuevo orden cultural postmoderno caracterizado por la dialogía, la simbiosis, donde las esferas sociales y culturales hacen rizoma.

El lenguaje también es otra seña de identidad de esas minorías. La heterogeneidad cultural se acompaña de una pluralidad discursiva. El encuentro entre espacio y postmodernidad ha dado lugar a grandes centros lingüísticos. Julio Ortega define por ejemplo las ciudades latinoamericanas como “torres de habla, plazas de comunicación, rutas de diálogo”²⁸. Aira toma como epicentro del fenómeno postmoderno el barrio de Flores (Buenos Aires). En *La villa*, en un tono irónico, Aira reconstruye el habla de los inmigrantes a través de la sirvienta boliviana que empieza todas sus réplicas con “señor...”, “señora...”. El siguiente fragmento del diálogo con una chica pringlense, Vanesa, pone de realce este signo:

[Vanesa] – ¿Sos vos?

[La sirvienta] – Señora, sí.

Un silencio.

– ¿Hola?

– Señora sí. ¿Quién?

– ¿Me ves?

– Señora, sí.

– No me digas señora, no soy mi vieja, soy yo. ¿Me viste? ¿Me ubicaste?

²⁸ J. Ortega, *op. cit.*, p. 49.

- Señora... sí.
- Escuchame, ¿cómo te llamás?
- Señora, Adela.²⁹

La jerga de las minorías se suma al simposio lingüístico postmoderno como manifestación de la nueva cartografía cultural. El habla, aunque “desnuda” en algunos casos como el que veremos a continuación, es un vehículo de la identidad de las minorías. En *La prueba*, Aira se empeña en transcribirla para mostrar quizá que ya no es vigente la fórmula “norma vs trasgresión” en esta nueva “sociedad transparente” vattimiana. En el siguiente ejemplo se percibe mejor este fenómeno expresivo. Una de las punks, refiriéndose a una camarera del Pumper, Liliana, le dice a la supervisora del local:

- [Mao] Estamos esperando que termine su turno para ir a coger. ¿Algún problema?
- [La supervisora del local] ¿Me estás tomando el pelo, roñosa?
- No gaucha de mierda. Liliana es torta, y muy contenta de encamarse con nosotras. ¿Querés reprimirla?
- Ahora mismo le voy a preguntar.
- ¿Y te creés que te va a decir la verdad? Además de hija de puta sos boluda.
- Liliana sale a las diez, y no se van a quedar horas aquí.
- Nos vamos a quedar todo lo que se nos canten las bolas. Chau. Andá llamar a la cana.³⁰

Los relatos de Aira se nutren y se recrean de hablas de minoría o del lenguaje pornográfico. La postmodernidad construye su discurso en esa heterogeneidad lingüística. La ficción postmoderna integra en su seno todos los registros de habla, lo

²⁹C. Aira, *op. cit.*, pp. 51-52.

³⁰C. Aira, *op. cit.*, p. 139

que convierte el texto en un conjunto polifónico. Los personajes marginales pueblan abundantemente la narrativa de Aira. Pero esa marginalidad no se traduce sólo por estar al margen de la sociedad, de las normas, sino que también alude a voces olvidadas por la historia, voces menores. Ya no es el culto a los grandes personajes-héroes, sino a los personajes del pueblo. La obra de Aira es, a este efecto, un gran espectáculo de desfile de minorías, lo que la inscribe en la condición postmoderna, al igual que el uso de la metaficción.

1-3- Metaficción y postmodernidad

La ficción postmoderna se caracteriza por una fuerte tendencia autorreflexiva. La metaficción³¹, ficción que reflexiona sobre sí misma, se ha convertido en poética y una de las grandes marcas de la Postmodernidad, aunque puede considerarse como herencia de la vanguardia. Linda Hutcheon habla de “ficción narcisista” y la define como una ficción que se construye mostrando los materiales y el mecanismo sobre los que se sustenta la estructura.³² Esther Sánchez-Prado la presenta como “una ficción que reflexiona sobre la naturaleza de los sistemas ficticios, cómo se originan y de qué manera la realidad queda filtrada y transformada a través de distintos procedimientos narrativos”³³. Reconoce también que la metaficción es una práctica que se inscribe dentro del amplio contexto cultural denominado postmodernismo. Para Inger Christensen “metafiction is regarded as fiction whose primary concern is to express the

³¹ Los críticos utilizan varios términos para designar la metaficción: novela autoconsciente (Alter), narcisista (Hutcheon), reflexiva (Boyd), autorrepresentacional (Ricardou), autogeneradora (Kelman), “surficción” (Federman). Véase Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994, p. 27.

³² Citada por A. María Dotras, *idem.*, p. 10.

³³ Esther Sánchez-Prado González, *Postmodernismo y metaficción*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 25.

novelist's vision of experience by exploring the process of its own making"³⁴. Todas estas definiciones ponen así de relieve este mirar hacia sí misma que caracteriza la escritura metaficticia. En Aira, la metaficción no se presenta sólo como un rasgo que inscribe su escritura en la condición postmoderna, sino que constituye, a nuestro parecer, un fundamento mismo de su poética narrativa. Por eso, en este punto, proponemos hacer un estudio descriptivo de la metaficción, como procedimiento que ha cobrado auge en la estética postmoderna. En el siguiente capítulo, dedicado a la poética narrativa, analizaremos toda la dinámica de esta escritura metaficticia que, como recuerda bien Ana M. Dotras, "es una tendencia novelística que puede adoptar diversas formas y que admite una gran variedad de recursos y estrategias"³⁵.

La primera manifestación de la metaficción en los relatos de Aira es la "generación" del argumento. Al principio de muchos relatos, como una autocrítica, el narrador –frecuentemente voz del autor– suele presentar las características, la fuente o las circunstancias que han dado a luz la historia que a continuación va a contar. En *La costurera y el viento*, el narrador nos detalla, desde las primeras líneas, cómo va a ser el relato cuyo argumento nace de un sueño que ha tenido: "estas últimas semanas, ya desde antes de venir a París he estado buscando un argumento para la novela que quiero escribir: una novela de aventuras, sucesiva, llena de prodigios e invenciones. [...] Pues bien, anoche, esta mañana... se me ocurrió un asunto, rico, complejo, inesperado"³⁶. Estos comentarios preliminares constituyen, sin duda, una guía de lectura y reflejan lo que realmente es la historia contada en la novela. En *Como me reí*, las microficciones que componen la novela son como ilustraciones de "la risa" de que se queja el narrador-escritor: "deploro a los lectores que vienen a decirme que "se rieron" con mis libros, y

³⁴ Inger Christensen, *The Meaning of Metafiction*, citado por Ana M. Dotras, *La novela española de la metaficción*, op. cit., p. 10.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ C. Aira, op. cit., p. 119.

me quejo amargamente de ellos”³⁷. Así, para mostrar el origen de estas risas que sus colegas y amigos hacen de sus libros, el narrador-escritor acude a varias historietas que van a ser el cuerpo mismo de la novela. En *Taxol*, Aira empieza por una certificación de autenticidad de la historia: “lo que voy a contar es rigurosamente cierto, hasta el último detalle, transcripto tal cual según pasó”³⁸. Después de una breve definición del título (“el taxol es algo que se usa contra el cáncer, no sé bien si es un árbol o el remedio que se obtiene de él”), vuelve a lo que se podría llamar las semillas del relato: “pues bien vuelvo al texto. Lo que escribo es exactamente lo que dijo el taxista, sin agregar ni modificar nada”³⁹.

La metaficción toma, en dichos casos, una forma de prólogo, una pequeña presentación que hace el narrador de cómo sucedió. Con esas intrusiones, Aira consigue evidenciar, ya desde el principio, el carácter ficticio (ejemplo de *La costurera y el viento*). Por eso, un crítico como Alter ve en toda novela autoconsciente una manera de obligar al lector a que olvide, a que sea consciente de que lo que está leyendo es ficción, es un simulacro de realidad. Sin embargo, en *Cómo me reí* la metaficción parece anular el carácter ficticio porque las historias que ilustran “las risas” parecen ser recuerdos de adolescencia con toda una carga autobiográfica.

La otra forma que más caracteriza la autoficción es la exploración de su propia construcción. *La costurera y el viento* nos sirve también de ejemplo. El narrador, o más concretamente el autor abstracto, nos presenta la estructura en la que va a descansar la historia:

³⁷ César Aira, *Cómo me reí*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005, p. 7.

³⁸ César Aira, *Taxol precedido de Duchamp en México y La broma*, Buenos Aires, Simurg, 1997, p. 93.

³⁹ *Idem.*, p. 94.

La heroína tiene que ser una costurera, en la época en que había costureras... y el viento su antagonista, ella sedentaria, él viajero, o al revés: el arte viajero, la turbulencia fija. Ella aventura, él el hilo de las aventuras... Podría ser cualquier cosa, de hecho debería ser cualquier cosa (...) Por una vez, quiero permitirme todas las libertades, hasta las más improbables.⁴⁰

Como en una teoría/práctica o una maqueta, Aira teje el relato partiendo del mismo proceso de creación. *La Costurera y el viento* se construye pues a través de este esbozo que hace el narrador. La metaficción toma la forma de un esquema creativo previo que ofrece el narrador. Pero si en esta novela aparece como preludio de la ficción, en *La trompeta de mimbre* –la novela que más hace hincapié en el procedimiento– la metaficción alterna con la historia. En el primer micro-relato “Mandrake el Mago”, los sucesivos comentarios del narrador hacen que el lector quede atrapado en una confusión entre historia contada y comentario de una historia. En “Diario de un demonio”, el narrador corta el hilo de la historia para explicar el mecanismo y lección de la ficción como ocurre con el título: “el título que he puesto a esta nota puede inducir a error, que me apresuro a explicar”. En “El espía”, la reflexión se centra en la representación ante un público, como en un escenario teatral. En *Las aventuras de Barbaverde*, Aira plantea el problema de la narración simultánea de sucesos. Para el narrador, la simultaneidad con que suelen pasar los hechos le crea problemas al que los cuenta, que necesariamente debe presentarlos uno tras uno, uno primero y uno después. La imposibilidad de presentar dichos hechos de manera simultánea en la novela –que por esencia tiene que agenciarlos uno por uno– lleva al narrador a hacer esta breve reflexión: “si en la realidad pasaron al mismo tiempo, esta sucesión en el relato tiende a crear ideas falsas, y éstas a su vez pueden crear una atmósfera de improcedencia... porque realmente los

⁴⁰ César Aira, *Cómo me hice monja. La costurera y el viento*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999, p. 119.

hechos pasan al mismo tiempo”⁴¹. Así, para solventar esta ecuación estética, el narrador anuncia que “en adelante cada episodio estará encabezado por el concebido “mientras tanto” explícito o sobreentendido”. Mediante este pacto de simultaneidad que ofrece el narrador, el lector de esta novela lee las aventuras de Karina, Sabor y el Salmón como si se reflejaran en una misma pantalla. Toda la ficción se va desarrollando explícitamente con este código de simultaneidad.

En suma, la narrativa de Aira tiene una tendencia fuertemente autoconsciente. Mediante la primera persona y la presencia en sus ficciones, construye relatos al mismo tiempo que ofrece “una exposición deliberada de la ficcionalidad de la creación literaria”⁴². La metaficción ocupa un lugar trascendente. Muchos relatos oscilan entre comentario ficticio y ficción pura, ratificando, de esta manera, su pertenencia a la estética postmoderna. Otros relatos van incluso hasta perderse en el laberinto de la metaficción y se convierten en metanovelas; un fenómeno que se destaca más en *La trompeta de mimbre*, un relato postmoderno que protagoniza tanto la escritura metaficticia como la narración fragmentaria.

1-4- La escritura fragmentaria

Un *mapping* de la presencia del estilo fragmentario en la narrativa de Aira nos deja contemplar un panorama muy significativo. Muchos relatos, bajo forma de diario, expresan una poética de “pedazos”. En *Fragmento de un diario en los Alpes*, Aira teje el argumento con micro relatos que se desarrollan de domingo a jueves. Como un espejo hecho añicos, el texto se subdivide, a su vez, en varias partículas narrativas separadas topográficamente, comparable a un cuadro constructivista. En esa misma forma se

⁴¹ César Aira, *Las aventuras de Barbaverde*, Barcelona, Mondadori, 2008, p. 48.

⁴² A. M. Dotras, *op. cit.*, p. 11.

moldean también relatos como *Diario de la hepatitis*, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, *La trompeta de mimbre* y *Un sueño realizado*; una estética que nos sume de lleno también en la era postmoderna. En los dos relatos que tomamos como ilustración, señalaremos primero *La trompeta de mimbre*. Es una colección de fragmentos inconexos, donde el único hilo parece ser el arte. El segundo relato (*Un sueño realizado*) se asemeja a una suma de microficciones en las que el narrador-protagonista se columpia entre las aventuras del pasado y del presente. Como en un *zapping*, el narrador salta de la teoría de una cura para el dolor a una historia de un prisionero llamado César Aira, de la historia de un robo a una predicación de la fe en Dios, del asalto de su tío a un viaje al pueblo cuando era niño, de la relación entre el champú y la tinta (de té) a la descripción de un Buenos Aires laberíntico, para detenerse finalmente en la narración del sueño realizado. La novela se convierte así en un encadenamiento de sucesos cuyo hilo parece ser un yo narrativo, un *zapping* narrativo en el que el único hilo es el que zapea.

Pero si estas novelas, por su estructura, desposan la forma fragmentaria, otras, como *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, fundamentan la poética misma de la escritura fragmentaria. El Doctor acude a la técnica de fascículos para la realización de su Enciclopedia formada de entradas y fragmentos. En *Cumpleaños*, Aira retoma la misma técnica fragmentaria. En *Parménides*, el libro que quiere escribir el protagonista, Perinola, recuerda la misma estructura: “todo podía pasar por fragmento de un libro que nunca había tenido nombre ni tema, ni intención”. En suma –aunque no toda la obra de Aira puede resumirse a esta forma–, el fragmentarismo ocupa un gran espacio tanto teórico como práctico en su narrativa, lo que nos ha llevado a hablar de una escritura con tendencia postmoderna.

En efecto, el desmoronamiento de los discursos hegemónicos de la modernidad ha sido uno de los oráculos del fenómeno postmoderno. La heterogeneidad y la hibridez pasan a ser pilares de esta nueva era, apoyados, a su vez, en la fragmentación. La visión unitaria y el afán abarcador que caracterizan la modernidad se suplantán por el estilo fragmentario que deviene uno de los rasgos principales citados por los críticos. Se habla así de un sujeto fragmentario comparándolo con el Hombre moderno, de discurso fragmentario frente a los discursos totalizadores y los Grandes Relatos (y las narraciones abarcadoras como en el *Boom*, en el ámbito hispanoamericano), de “minorías en creciente fragmentación”, añade Enrique Anderson Imbert, y sobre todo de arte fragmentario. Para Alberto J. Pérez lo postmoderno aparece como un momento de fragmentación y de dispersión de las tendencias del arte internacional.⁴³ Alfonso de Toro habla de “fragmentación, montaje y repetición” como principios comunes de la organización preformativa del teatro postmoderno. En el ámbito literario, la fragmentación, como en las vanguardias históricas, se manifiesta por una escritura parcelaria. Las novelas se definen por una conjunción de micro relatos, una yuxtaposición de microficciones, a menudo inconexas, pero que forman un cuerpo llamado novela o relato. Esa práctica es frecuente en la obra de Aira, como queda señalado arriba, y la podemos ver en la novela que mejor la refleja: *La trompeta de mimbre*.⁴⁴

La novela consta de doce micro-relatos y, como una obra crítica, ofrece al final un índice en el que se puede leer: “cualquier hombre...7”, “Tuve la suerte...25”, “El espía... 49”, hasta completarse los doce capitulitos. Cada uno constituye un segmento autónomo y viene fechado al final. La novela es como una recopilación de varios

⁴³ Véase Alberto Julián Pérez, *Modernismo, vanguardias, posmodernidad. Ensayos de literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1995.

⁴⁴ *La trompeta de mimbre* (Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998) es una de las que llamamos novelas “piloto” que utilizaremos frecuentemente en diversos capítulos. Tanto su forma como su contenido nos servirán de ilustraciones para varias ideas.

artículos que podrían haber sido escritos por varios autores y reagrupa teorías, anécdotas, ensayos, cuentos; lo que le concede una identidad fragmentaria.

Resumiendo, diremos que hablar de postmodernidad en la obra de Aira no es ver el fenómeno como una simple manifestación o una “huella”, tomando la palabra de Derrida, sino contemplarlo como uno de los sellos de su novelística –a pesar de que él no quiere considerarse como postmoderno, sino vanguardista. Así, consideramos la obra de Aira como un sismógrafo de las ondas que la estética postmoderna ha provocado, ondas representadas por la hibridación genérica, el auge de lo marginal, la escritura autoconsciente y la fragmentación, por citar sólo unos aspectos ya que la lista es mucho más larga. Comprender pues el fenómeno de la Postmodernidad es una clave (y una llave) para desentrañar la literatura de Aira.⁴⁵ En este mismo llavero también encontramos la Postcolonialidad.

2- Una lectura postcolonial

Los relatos que inauguran la trayectoria literaria de César Aira se enmarcan principalmente en la tradición literaria postregional y convierten la pampa en uno de sus escenarios más representativos. Pero si dicho escenario, por una parte, permite a Aira reencontrarse con el paisaje autóctono del regionalismo narrativo, por otra, le abre los caminos a una lectura rupturista, subversiva y deconstruccionista. *Ema, la cautiva* se inscribe en esta dinámica que la crítica denomina: postcolonial.

La postcolonialidad, señala Alfonso de Toro, encaja de lleno dentro del pensamiento postmoderno. El crítico la define como una perspectiva postmoderna que

⁴⁵ Recordemos que aunque Aira no quiere considerarse como postmoderno, su narrativa presenta muchos síntomas o elementos que constituyen la piedra angular de la estética de la postmodernidad.

se caracteriza por una actitud y por un pensamiento deconstruccionista, intertextual e intercultural, por un pensamiento re-codificador de la historia cuya finalidad es desenmascarar aquello que en el colonialismo y en el neocolonialismo había sido instaurado como la historia, como la verdad irrefutable.⁴⁶ Pero la postcolonialidad no se entiende sin otros dos términos que delimitan su esfera discursiva: “Centro” y “Periferia”.⁴⁷ El centro se definiría, en opinión de Alfonso de Toro, como los productores del discurso imperante, los que poseen el poder. Aunque ubicada dentro de la periferia, Argentina puede ser considerada como una miniaturización de la relación centro/periferia. En efecto, la compleja historia del país deja ver cierta superposición del fenómeno colonial. La modernización del país (la campaña de exterminio de los indios) emprendida por Juan Manuel de Rosas y clausurada por Julio Antonio Roca con la conquista de la Patagonia puede leerse como una continuación de la conquista española. David Viñas habla incluso de “la Campaña al Desierto como etapa superior de la conquista española” y establece una filiación entre el discurso del roquismo, el *Facundo* y los *Diarios* de Colón.⁴⁸

Así, hablar de postcolonialidad en Aira consiste en observar cómo el discurso producido por este nuevo centro (*Civilización*) viene revisado y deconstruido por su

⁴⁶ Véase Alfonso de Toro, *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1997.

⁴⁷ La distribución que hace Alfonso de Toro de los países que conforman estos dos términos se presenta de la manera siguiente: a la periferia pertenecerían en mayor o menor grado todos los países latinoamericanos, en Europa Occidental todos aquellos países que no son señores del poder del discurso *tecnológico, científico* y de la *información* o que sustentan un poder delegado: Grecia, Portugal, España y de cierta manera incluso Escandinavia y en el continente americano Canadá; así también toda la parte este de Europa, el mundo Islámico y Asiático. Al centro pertenecen algunos países del oeste de Europa, a saber: Alemania, Francia, Inglaterra, Italia; del continente americano, EE.UU. y en parte Canadá y del asiático, Japón.

⁴⁸ David Viñas afirma que “el discurso del roquismo en los alrededores de 1879 no sólo aparece como un epílogo de *Facundo* de 1845, sino que ambos textos pueden ser leídos como capítulos de este gigantesco corpus, que, si se abre con los *Diarios* de Colón a finales del siglo XV, recorre trágica y contradictoriamente los siglos XVI, XVII, XVIII y primera mitad del XX”. (en *Indios, ejército y frontera*, México, Siglo Veintiuno, 1982, p. 46.)

narrativa. Podemos representar en un esquema esta relación postcolonial en el caso argentino de la manera siguiente:

Centro / Periferia (Argentina)
centro / periferia
Civilización / Barbarie

El discurso postcolonial que protagoniza *Ema, la cautiva* se construye en la relación dialógica entre Civilización y Barbarie.

2-1- *Ema*, ¿un caso de postcolonialidad?

La novela propone una relectura del mito de la cautiva. Este tema —que nos recuerda la época de la “Joven Argentina”, formada por un grupo de románticos liderado por Esteban Echeverría cuya *Cautiva* es considerada como la fuente madre de la versión de Aira— consiste en la historia de una mujer blanca capturada por los indios y obligada a ser la concubina de un jefe. Sin embargo, con Aira, el tema sale de su nido de mito moderno para entrar en un proceso de relectura y de deconstrucción postmoderna. Su escritura corporiza el enfrentamiento entre los discursos historiográficos del liberalismo y del revisionismo. Por eso Lucía de Leone afirma que “César Aira despliega en *Ema, la cautiva* una operación semiótica de deconstrucción de ciertos tópicos tradicionales que responden a un movimiento rupturista a partir del cual se practica una desviación de los mitos fundantes de la literatura nacional”⁴⁹.

⁴⁹ Lucía de Leone, “Tradición y ruptura. La deconstrucción de algunos tópicos tradicionales en *Ema, la cautiva* de César Aira”, http://everba.eter.org/spring03/de_leone.htm (19/03/2008.), p. 4.

La primera relectura deconstruccionista es la abolición de la relación dicotómica indio bárbaro / ejército civilizador. La primera parte de la novela parece incluso defender lo contrario. El propio ejército se convierte en un grupo salvaje:

Excepto con el teniente, no se respetaban las formas, y él mismo las consideraba un arcaísmo frívolo. Eran hombres salvajes, cada vez más salvajes a medida que se alejaban hacia el sur. La razón los iba abandonando en el desierto, el sitio excéntrico de la ley en la Argentina del siglo pasado⁵⁰

Los soldados son presentados como animales. Su brutalidad, la violación a las cautivas y el maltrato a los prisioneros constituyen un programa cotidiano en la caravana, y todo bajo la mirada cómplice del teniente, que incluso protagonizaba los peores actos como acostarse, o mejor, violar a Ema ante los ojos de los demás oficiales (“el teniente la hizo venir a su propio recado, aun cuando los demás no se habían acostado. La poseyó de inmediato a la vista de los oficiales, que siguieron bebiendo sin inmutarse”⁵¹). En cambio, Aira presenta a los indios en el reino de la civilización (“en una civilización como la suya todo era sabiduría”) e invierte el esquema histórico de civilización / barbarie. Lucía de Leone hace la misma lectura y observa que

Los indios pampeanos ya no son salvajes o bárbaros; antes bien se muestran como refinados mandarines, señores de la guerra y de las artes menores, ávidos jugadores de torneos de elegancia que se alimentan de pavos braseados en coñac, frutas silvestres, licores, champagne y vinos finos, panes especiados, hongos frescos y que engalanan cuidadosamente su aspecto personal y sus dispendiosas sedas decadentistas.⁵²

⁵⁰ César Aira, *Ema, la cautiva*, Barcelona, Mondadori, 1997, p. 12. La primera edición es de 1981.

⁵¹ *Idem.*, p. 47.

⁵² L. de Leone, *op. cit.*, p. 6.

El pasaje de Ema del ejército a manos del gaucho Gombo puede ser interpretado como pasaje de la barbarie a la civilización. Pasa de un atroz cautiverio (en manos del ejército) a una relación romántica con un gaucho. Ema y Mampucumapuro salen en una excursión amorosa, romántica en un claro del bosque nevado:

No hacían otra cosa que dejar pasar el tiempo. El invierno era un momento muy apacible... Al llegar al claro, un recinto de nieve rodeado de cipreses, Ema tuvo la percepción de una distancia cristalizada. Era un círculo, y su silencio debía impedir cualquier disgregación... Mampucumapuro... traía colgadas de la cintura varias aves gordas y una bolsa de huevos. Las pelaron y las pusieron a asar rociadas con coñac y rellenas con los huevos y algunas yerbas. Pronto se alzó un aroma delicioso.⁵³

Aira retrata a través de estas imágenes el contrario de todo lo que viene a ser considerado y aceptado como historia: la cautiva como esclava sexual del indio. Aira, como señala bien Lucía de Leone, cambia la perspectiva —como Ema al ser raptada por los indios— respecto a la tradición nacional y realiza una lectura diferente de la historia argentina.

La versión de Aira participa pues de una relectura del pasado, una subversión de un mito fundador. Recodifica la relación civilización / barbarie. *Ema, la cautiva* puede leerse entonces como un texto revisionista y un discurso postcolonial, entendiendo el término como re-escritura, aunque subvirtiendo lo que hasta ahora se consideraba como versión oficial.

Pero el paroxismo de esta dinámica deconstruccionista llega con la conversión de Ema en un cacique. No sólo se emancipa, sino que consigue llegar a una máxima autoridad entre los indios, una colona. Se hace gran propietaria y criadora de faisanes

⁵³ C. Aira, *op. cit.*, pp. 91, 92, 95.

utilizando los métodos de inseminación artificial. Ya no es la ex-convicta o presa de la barbarie, sino otro adepto del capitalismo; una trayectoria que describe acertadamente Lucía de Leone:

Ema deviene en hacedora del desierto: de convicta hacinada a cautiva; de cautiva acomodada a propietaria; de colona a empresaria capitalista. Ema recorre un itinerario diferente al de las cautivas tradicionales: no huye de las tolderías como María, no apela a la suerte de un gaucho reconciliado con el sistema para adentrarse tierra adentro camino a la civilización como la ensangrentada cautiva hernandiana sino que, en la adaptación de Aira, acepta gozosa la nueva vida que finalmente le concede cierto status entre los caciques y guerreros del lugar.⁵⁴

Además de la relectura civilización /barbarie, *Ema, la cautiva* presenta otros elementos desconstructivos del mito fundador. Si la cautiva es conocida como una blanca (cristiana), Ema es presentada como una mestiza o mulata: “la mujer, que llevaba puestos los restos andrajosos de dos vestidos diferentes, era pequeña, delgada... Debajo de la capa gruesa de suciedad que la cubría, sus rasgos eran negroides”⁵⁵. Allí, Aira subvierte la tradición literaria de la cautiva blanca. Si el relato se ha nutrido de la versión de Esteban Echeverría, en este punto, Ema difiere de María. No obstante, Aira no esconde su intención revisionista ya que muestra en otro pasaje a la mujer blanca como el objeto de atracción de los indios: “los indios, por alguna razón que ellos conocerán mejor que nosotros, aprecian a las mujeres blancas como objeto de intercambio”⁵⁶. Con un juego de identidad/ des-identidad propio de la estética postmoderna, Aira despoja a la cautiva de sus rasgos históricos para ubicarla en la encrucijada del sincretismo racial. Por eso observa Mariana Pensa:

⁵⁴ L. de Leone, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁵ C. Aira, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁶ *Idem.*, p. 42.

Si María es la cautiva blanca, Ema es nativa/africana-americana/blanca ya que es caracterizada, en diferentes momentos con “rasgos negroides”, “piel oscura y rasgos mongoloides”, a la cual sólo “su historia la calificaba como blanca”... Ema es una y es varias, no tiene una cara sino la que nosotros queremos ponerle. Podemos pensarla blanca, africana-americana, nativa o mestiza. Ema es un significante al cual podemos otorgar muchos significados...⁵⁷

De esta forma, el mito de la cautiva blanca se reinterpreta, se subvierte. Para Mariana Pensa, Aira complica el término “cautiva”, lo deconstruye, lo arma y lo desarma, le da múltiples significados; a partir de Aira, cautiva significa también “mujer no-blanca”, “mujer que ama a un nativo”, “mujer que no quiere escapar de los nativos”. Aira opera del mismo modo con la pampa. Si al principio de la novela nos presenta una pampa salvaje (bajo el color del ejército), como aparece también en *La cautiva* de Echeverría, en la segunda parte la pampa es un lugar manso, superpoblado de indios. Ya no es símbolo de un amplio vacío, un cautiverio donde los personajes de Echeverría –Brian y María– están atrapados, sino un lugar habitado con indios pacíficos, gauchos filósofos.

Los personajes del ingeniero francés Duval y del teniente Lavalle, muchas veces olvidados en los análisis hechos de la novela, representan, para nosotros, la relación misma entre Centro y Periferia-centro. Si al principio del viaje el ingeniero mantiene una actitud crítica frente al teniente y a sus soldados, en el curso del viaje se convierte en un miembro más del ejército “civilizador”. En efecto, también se sumará a las violaciones sobre Ema. A nuestro parecer, Aira parece reflejar a través de estas dos figuras la relación “dialógica” entre Centro y Periferia. Cabe recordar también que Aira,

⁵⁷ Mariana Pensa: “Ema, la cautiva de César Aira: la tradición y su superación”, *Delaware Review of Latin American Studies* Vol. 5, n. 2, December 2004, p. 4. Edición digital: www.udel.edu/LASP/Vol5-2Pensa.html-37k (19/07/2008).

al plantear una lectura deconstruccionista, no elimina o discrepa totalmente con la idea de un indio salvaje y asaltador. En varias ocasiones muestra cómo los indios asaltan los fortines robándose a las mujeres (entre ellas Ema) y matando a sus maridos. Ese enfoque ayuda a fomentar el derrumbe de las relaciones dicotómicas Indios = Pampa = Barbarie / Ejército (poder central) = Buenos Aires = Civilización. Aira elimina las jerarquías y las taxonomías e instaura una dialogía entre ambos discursos. El personaje de Ema es un puente que Aira tiende entre los dos ejes. Como piensa Alfonso de Toro, la postcolonialidad en su espíritu postmoderno no polariza ni es militante, sino que crea una discusión abierta y con ello el fomento y el desarrollo del Otro. Este proceso abierto Aira lo cumple en la revisión y elaboración de ese fundamento ideológico y cultural que es el mito.

2-2- Mito y relectura deconstruccionista

El mito es una de las palancas de la episteme moderna y sin duda se afirma como una resistencia a la condición postmoderna. Para Barthes, el mito distorsiona la realidad para conseguir un efecto ideológico.⁵⁸ Convierte los prejuicios en historia. Aira, al reconstruir el mito de la cautiva, emplea la desmitificación como lectura postcolonial. Ataca la historia, presenta una nueva visión y una nueva versión de la cautiva. En este enfoque radica la diferencia con la de Echeverría. De este modo, *Ema, la cautiva* se suma a una tradición literaria argentina que, según Silvia G. Kurlat Ares, opera en los resquicios, en los agujeros negros de ese debate: por una parte, re- crea mitos fundacionales con los cuales se legitiman diversas operaciones del campo cultural y de sus agentes; y por otra, construye una gramática narrativa (cara tanto a la Historia como a la Literatura) donde esos mismos mitos sirven de marco de referencia y de molde a las

⁵⁸ Véase Roland Barthes, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI de España, 2005. Traducción de Héctor Schmucler.

elecciones éticas de sujetos históricos que se validan dentro del mismo sistema discursivo.⁵⁹ Aira rescata la narrativa postregional pero para desarmarla, deconstruirla. A través de su cautiva, “des-ideologiza”, o como diría Barthes, “desnaturaliza” una de las idiosincrasias culturales. Como el mito requiere una fe incuestionable en su mensaje, eso lleva, según Barthes, a que se produzca un abuso ideológico. Aira, en una poética postestructuralista, descompone, altera la estructura tradicional de la cautiva, tanto en la forma como en el contenido de la representación. El mito de la cautiva enmarca las fronteras sociales, políticas y geográficas y legitima toda una política de modernización o de “eliminación de lo indígena en función de incorporar el Estado a las naciones *civilizadas* de Europa”⁶⁰. La identificación entre indio-bárbaro, “dado por sentado”⁶¹, cimienta toda una dinámica histórica en Argentina. Aira, al reformular ese credo cultural, étnico y antropológico hace de *Ema, la cautiva* una de las palancas del proceso postcolonial, revisionista y deconstruccionista del mito de la cautiva. Por eso, estamos de acuerdo con Lucía de Leone cuando mantiene que

Casi un siglo y medio después de la expedición de Rosas de 1833, cien años después de la Conquista del Desierto por excelencia a cargo de Roca, *Ema, la cautiva* de César Aira ancla su acción en la polémica zona surtida de pliegues y repliegues de nuestro sistema literario: más allá de Pringles, el desierto. Sin embargo, alejándose del estereotipo fijado por la literatura de frontera, el texto de Aira permite verificar en el tratamiento de la figura de Ema un proceso de deconstrucción del tópico de la cautiva literaria tradicional.⁶²

⁵⁹ Silvia G Kurlat Ares, “La utopía indígena en la literatura argentina de la última década: el caso de *Ema, la cautiva* de César Aira”, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/kurlat.html>. (25/03/08), p. 1.

⁶⁰ Silvia G retoma la tesis defendida por David Viñas en relación con el exterminio de los indios.

⁶¹ Para Barthes, la verdad del mito caracteriza “lo que se da por sentado”. Véase Peter Pericles Trifona, *Barthes y el imperio de los signos*, Barcelona, Gedisa Editorial, Colección Encuentros Contemporáneos, 2001.

⁶² L. de Leone, *op. cit.*, p.10.

Con *Ema, la cautiva*, Aira retoma la narración postregional no por un afán continuista, sino por intención rupturista. El mito de la cautiva viene así revisado, subvertido. Esta lectura, que calificamos de revisionista y dialógica, inscribe una parte de su narrativa en una lógica postcolonial. Tanto la concepción de la pampa como la de la cautiva entran en un proceso recodificador, que al mismo tiempo ataca todo un discurso oficialista, un monumento histórico (civilización/barbarie) y toda una ideología que hasta ahora se había edificado como fundante de la nación argentina: el mito de la cautiva. Otro avatar más de una narrativa que no se enmarcará sólo en esta tradición de fronteras, sino que buceará en otros horizontes más cosmopolitas.

3- Una narrativa cosmopolita

Leonardo Valencia, en un artículo⁶³ sobre el cosmopolitismo, empieza por un epígrafe que es una pregunta que le hicieron a Roberto Bolaño: “¿Usted es chileno, español o mexicano?” Roberto Bolaño: “soy latinoamericano”⁶⁴. Si hacemos la misma pregunta, esta vez no a César Aira sino a su narrativa, la respuesta será, sin duda, otra afirmación de una tendencia cosmopolita de su obra. La narrativa de Aira es un mar que se perfila entre distintas orillas. El fuerte color nacional que caracteriza su primera fase, cuyo epicentro es el barrio de Flores en Buenos Aires, dialoga frecuentemente con otros escenarios temáticos distribuidos entre el continente latinoamericano, Occidente, Oriente, y hasta el continente africano. Pero este fenómeno no se interpreta como una nueva manifestación en las letras argentinas o hispanoamericanas; es otra llama que escapa de la hoguera encendida por varios escritores del continente. Si bien la antorcha olímpica del cosmopolitismo la encendió el modernismo dariano, al que se considera

⁶³ Leonardo Valencia, “El tiempo de los inasibles”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 673-674, julio-agosto 2006, pp. 9-17.

⁶⁴ La cita viene de una entrevista con Mónica Maristain, *Playboy*, julio de 2003.

hoy como paradigma de esta estética es a Jorge Luis Borges. Christopher Domínguez Michael lo considera como el “epítome” y afirma que “el cosmopolitismo latinoamericano es una de las grandes escuelas del siglo XX”.⁶⁵

La obra de Aira se resiste a la “polaridad bizantina”, citando a Leonardo Valencia, creada por el debate sobre literatura nacional y literatura cosmopolita. Protagoniza una explosión de territorios literarios, tras la cual las fronteras entre lo local y lo extranjero están abolidas. Por eso, Leonardo Valencia inscribe a Aira en lo que él llama “el tiempo de los inasibles”. Aunque cabe recordarlo, el caso de Aira difiere de otros autores considerados como cosmopolitas cuya trayectoria es marcada principalmente por un exilio forzado o voluntario. En Aira, hablamos más bien de una poética de desterritorialización; una narrativa cuya cartografía reúne varias orillas, como dice Leonardo Valencia, varios escenarios en los que rastreamos la “orilla nacional”, la “orilla intercontinental” y la “orilla internacionalizada”. Pero antes de entrar en el análisis recordemos que entendemos por cosmopolitismo (en la terminología literaria) una narrativa ambientada fuera del cuadro nacional, una narrativa que trasciende el color local y se convierte en obra perfectamente “situable” en varios lugares. Los textos de Aira se caracterizan por esa doble tendencia: unos relatos que se inscriben en la tradición argentina y otros que saltan las fronteras nacionales para conquistar otros territorios y convertirlos en “patrias suyas”.⁶⁶ Entre ellas se destaca primero Latinoamérica.

⁶⁵ Christopher Domínguez Michael, “Notas sobre México, París y la literatura latinoamericana”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 673-674, julio-agosto 2006, pp. 19-30.

⁶⁶ La expresión retoma la definición que da el Diccionario de la Real Academia del cosmopolita: “una persona que considera todos los lugares del mundo como patrias suyas”. Véase www.rae.es

3-1- El escenario latinoamericano

Toda especialización o segmentación en el territorio literario de Latinoamérica significa una resta que termina por llevar al desaliento en lo banal, a la cortedad de miras y, sobre todo, a la pérdida de una estatura intelectual y de escritura.⁶⁷ Antes de esta advertencia de Leonardo Valencia, la narrativa aireana ya se había guiado por un espíritu refractario a las cartografías encasilladoras. Si por una parte su literatura se nutre profundamente del color nacional, principalmente su primera producción, por otra extiende sus raíces hacia varios países del continente. Varios relatos están protagonizados en áreas continentales. El centro de ese nuevo destierro es Panamá.

Después de Buenos Aires, Panamá es el escenario más importante donde Aira trama sus argumentos. Novelas como *Varamo*, *El mago* y *La Princesa Primavera*⁶⁸ acreditan esa nueva residencia de la narrativa aireana. Los tres relatos se centran en Panamá y presentan un nuevo panorama similar al *mapping* que nos hacía el autor del Barrio de Flores. Pero lo más importante, sin duda, es ver cómo estas novelas se desprenden del monopolio temático que ejerce Flores o Buenos Aires sobre la narrativa de Aira. Así, un argentino, un peruano o un boliviano leerían tal vez estas novelas con las mismas impresiones. Más aún, un panameño, que ha asistido a la misa de réquiem que los postestructuralistas franceses⁶⁹ han celebrado para el autor, inscribiría estos relatos en una “Historia de la literatura panameña”. De este modo, tales relatos dejan de

⁶⁷ L. Valencia, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁸ Desde las primeras líneas, esas novelas nos presentan el espacio donde transcurren los sucesos: *Varamo*: “un día de 1923, en la ciudad de Colón (Panamá), un escribiente de tercera salía del Ministerio donde cumplía funciones, al terminar su jornada de trabajo, después de pasar por la Caja para cobrar su sueldo...”. *La Princesa Primavera*: “en una isla paradisíaca situada en las costas de Panamá, vivía la Princesa Primavera, en un bello palacio de mármol blanco”. *El mago*: “El marzo de este año el mago argentino Hans Chans (su verdadero nombre era Pedro María Gregorini) asistió a una convención de ilusionistas en Panamá”.

⁶⁹ Los postestructuralistas franceses como Roland Barthes, Michel Foucault y Louis Althusser han propuesto la muerte del sujeto (hombre, escritor, autor, hablante, creador) y abogan por el signo, la estructura y el objeto creado.

enfocarse exclusivamente en el espacio argentino para abrirse a otros horizontes literarios. Se suman a una tradición cosmopolita hispanoamericana. El interés por Panamá puede deberse a la característica misma del país. Por su situación geográfica, constituye una encrucijada de culturas y civilizaciones, un espacio cosmopolita⁷⁰ como lo describe el propio Aira en *Varamo*:

Por su situación geográfica, Panamá había sido el centro ideal de dispersión, a lo que ayudó la disponibilidad de medios de transporte para las costas de ambos océanos....Y fue determinante asimismo su carácter cosmopolita, la comunicación constante con los centros de cultura europeos y norteamericanos y su composición demográfica.⁷¹

El carácter cosmopolita del país coincide con la estética de esas novelas. Pero más allá del simple escenario cosmopolita, Aira se dedica en ellas a explorar algunas facetas de la sociedad panameña, aunque el objetivo no es la dimensión social. En *Varamo*, la trama de los billetes falsos que constituye el nudo del argumento servirá, por ejemplo, de pretexto a Aira para culpar la política financiera del país:

La culpa era de la autoridad monetaria, que no imprimía lo suficiente y había llevado al público a la aberración de apreciar más las unidades fiduciarias cuanto más baja fuera su denominación... Lo que pasaba era que estaban demasiado ocupados imprimiendo billetes de mil con los que pagarse sus propios sueldos, para prestar atención a las fracciones que harían “circulante” real ese dinero.⁷²

⁷⁰ Pero también y por eso un espacio “sin carácter”, un territorio neutral, sin pintorresquismo alguno, un lugar al margen de las atribuciones nacionales, lo que el antropólogo Marc Augé llamaría un “no lugar”.

⁷¹ César Aira, *Varamo*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 106.

⁷² *Idem.*, p. 20.

Tras la presentación de la inmensidad de la pampa y de los rincones de Flores, Aira nos pasea por el continente americano. Esta estética convierte en obsoletas las fronteras trazadas para una literatura llamada nacional. A esas novelas se suman otras como *Duchamp en México* y sobre todo *El congreso de literatura*, ambientada en la ciudad de Mérida, Venezuela. En este relato un Sabio Loco intenta clonar al escritor Carlos Fuentes con el fin de tener un ejército de intelectuales poderosos y superiores. Pero el más simbólico de esta tendencia es el *Diccionario de autores latinoamericanos*⁷³, que rompe con toda barrera nacional, que supera las orillas locales, diría Leonardo Valencia. Por eso, el crítico incluye esos textos en la larga lista de obras cosmopolitas y toma a Aira como paradigma de la escritura de fuera de fronteras tanto con la ficción como con el ensayo: “como ejercicio crítico de esta superación de las orillas, señalaría el caso de César Aira por una obra específica, su *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001), donde se comprende el alcance enciclopédico con el que hay que tratar esta tradición”⁷⁴.

En resumidas cuentas, Aira refleja, a través de esos relatos, la dimensión cosmopolita de su escritura. Como un río, su narrativa desborda los lindes nacionales, se desparrama a través del continente y extiende su cauce hasta Europa.

3-2- La “orilla” occidental

El viejo continente ha sido para muchos escritores hispanoamericanos como una segunda patria. El paso por Europa, similar a un ritual de bautizo, de consagración o de fecundidad en el gran templo que era París, los convertía en nuevos Mesías estéticos, que regresan al continente para transmitir el nuevo mensaje literario. Recordamos de

⁷³ El carácter cosmopolita de un diccionario es obvio. Lo único es que aquí acentúa esta tendencia cosmopolita que Aira cultiva en sus novelas.

⁷⁴ Leonardo Valencia, *op. cit.*, pp. 15-16.

paso a Rubén Darío, Octavio Paz pero, sobre todo, a muchos vanguardistas como Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Borges. El guiño que nos hace Aira de esta tradición, tal vez como recuerdo a esta época, lo encontramos en *La costurera y el viento*. Desde los cafés de Rennes, justo enfrente de la Plaza del Parlamento de Bretaña, el sitio donde se había iniciado la Revolución Francesa, Aira trama el argumento de la novela.

No obstante, hoy día, el diálogo entre ambas orillas del Atlántico ha cobrado una nueva fórmula. Ya no se trata de hacer un peregrinaje en busca de un elixir estético, sino de convertir al viejo continente en un nuevo escenario novelesco. En otras palabras, las novelas eligen a Europa como lugar donde se desarrolla la acción, fomentando así el *boom* de una literatura cosmopolita.⁷⁵ En esta tendencia se inscriben relatos de Aira como *Parménides* y *Canto Castrato*. En el primero, Aira va más lejos y nos ubica en el mundo griego antes de Cristo: “ésta es la historia triste y fatal del escritor Perinola, que vivió a comienzos del siglo quinto antes de Cristo en una colonia griega de la costa italiana del sur”⁷⁶. *Canto Castrato*, en su turno, nos conduce a la Europa del siglo XVIII, desde Nápoles a San Petersburgo, pasando por Viena. Ambas novelas arrancan al lector aireano de los rutinarios paseos a través de Flores, de Argentina o de Latinoamérica, para introducirlo en otro panorama cultural, en una nueva escena que dista mucho del habitual paisaje de Aira. Por tanto, esas novelas no se considerarán como patrimonio referencial de la cultura argentina, sino más bien como obras cosmopolitas. Una simple pregunta, aunque muy obvia, nos puede diferenciar estas dos tendencias: ¿leería un argentino de la misma manera *Ema, la cautiva* y *Canto castrato*? La respuesta, evidente, permite contemplar este cambio de plató, que en Aira se desplazará hasta Oriente.

⁷⁵ Hoy día, uno de los escritores hispanoamericanos más destacados en esa práctica es Jorge Volpi.

⁷⁶ César Aira, *Parménides*, Barcelona, Mondadori, 2006, p. 7.

3-3- La odisea en Oriente

Si *El llanto* nos representa un diálogo de escenario entre Argentina y Japón a través de los personajes de Claudia e Isso, *El pequeño monje budista* nos sume de lleno en un panorama oriental: Corea. A través de esta novela, Aira nos hace descubrir el mundo de los budistas mediante un pequeño monje que hace de guía para turistas franceses. La novela formula otra cartografía cultural, típica de los relatos de Aira, e invita a un descubrimiento del budismo. Más allá de la dimensión cosmopolita, la historia del pequeño monje simboliza una verdadera relación cultural. En efecto, la poética postmoderna de hibridez y de diálogo cultural así como la estética cosmopolita que caracteriza algunos textos son factores que fomentan esta interculturalidad que crea su narrativa. Así, mientras *El llanto* tiende un puente entre Japón y Argentina, haciendo hincapié en lo que los críticos –Sandra Contreras en particular– definen como “exotismo”, *El pequeño monje budista* nos introduce en un auténtico ámbito dialógico. La visión antropológica que Antonio Gutiérrez Pozo considera como esencia de la novela parece reflejarse en algunos relatos de Aira. Para el crítico, si la antropología consiste en ampliar el universo del discurso humano, la novela, con su capacidad fantástica de ponerse en los distintos puntos de vista sin apostar por ninguno de ellos, se convierte en verdadera antropología imaginaria, intercultural o dialógica.⁷⁷ Aunque sería atrevido –pero no descabellado– hablar de antropología de la narrativa aireana, lo que si revelan sus textos es su dimensión cultural dialógica.

A esos ejemplos, se añade *Una novela china*, que es otra muestra del destierro de la literatura de Aira en el lejano Oriente. El escenario de la novela, como viene

⁷⁷ Véase Antonio Gutiérrez Pozo, *Arte, estética y estilo. El ensayo y la novela en la estética contemporánea*, Zaragoza, Mira Editores, 2004.

reflejado en el título, es la antigua China. La novela que tiende puente con tierras africanas es *Las aventuras de Barbaverde*. Parte de la historia se desarrolla en El Cairo.

En resumen, César Aira se suma, mediante una larga lista de novelas, al fenómeno del cosmopolitismo pero sin abandonar la literatura nacional. Por eso, su narrativa escapa de las “manías identitarias”, “la confinación en el gueto de la *latinoamericanidad*” y adopta la tendencia de una narrativa universal que, para Christopher Domínguez, constituye un real aporte ya que “la narrativa (y la poesía) latinoamericanas, además, se benefician de una globalización cultural que, permitiéndonos abandonar la obsoleta noción romántica de literatura nacional, nos devuelve, con más ganancias que pérdidas, al universalismo de las Luces”⁷⁸.

Aira ha sabido reconciliar una escritura sedentaria y nómada, local y exótica; entrar y salir de los confines de una literatura periférica; aclimatar sus relatos en diferentes tiempos y lugares del mundo. Su narrativa puede así leerse bajo la lupa de una literatura nacional pero también bajo la órbita de una literatura cosmopolita. A esa doble línea poética vienen a sumarse otros códigos estéticos tales como el realismo, el surrealismo o en general la vanguardia, que también entran a formar parte de esta identidad sincrética de su obra.

4- El realismo *de* Aira

El subrayado del “de”⁷⁹ no es casual; es una auto-advertencia a la hora de hablar de realismo en la obra de Aira. Si varias son las alusiones a una literatura que no se aleja

⁷⁸ Christopher Domínguez Michael, *op cit.*, p. 29.

⁷⁹ Esta cursiva la hemos tomado de Sandra Contreras, que también pone el acento sobre cierta particularidad del realismo en Aira. En lugar de decir “cuestión del realismo en Aira” prefiere

de la realidad, pocos son los intentos de demostrar el vínculo estético entre la obra de Aira y el realismo.

Eva Verónica concluye su análisis sobre el realismo de César Aira con una declaración de vencida: “después de lo expuesto, estamos a punto de desistir de la idea de hablar de realismo en la obra de Aira porque, más urgente aún, a qué nos referimos hoy cuando hablamos de realismo. Poco tiene que ver, por lo visto, con el realismo lógico y abstracto de la vieja Europa, el realismo de Balzac”⁸⁰. Por eso, propone hablar de “realismo en proceso” en el que considera la aparición de lo real en el arte contemporáneo no como referencia, construcción simbólica o ilusión de transparencia, sino como indicio, como deseo de contacto o de apertura a lo existente. Pablo Decok habla de “transrealismo”⁸¹ y no cree que Aira practique una escritura realista (en el sentido puro de *mimesis*). Sin embargo, el crítico más convencido del realismo aireano es tal vez Sandra Contreras quien afirma con contundencia:

Al cabo de una lectura de varios años de la que extraía, casi como una evidencia, la convicción de que el signo más notorio de la intransigencia artística de Aira es su apuesta por el valor supremo de la invención, salí a su vez con la certeza de que si hay un impulso que define, y centralmente, esta literatura, ese impulso es el realismo, o su vocación o su deseo.⁸²

Siguiendo el concepto de “efectos de lo real” de Roland Barthes, Sandra Contreras los rastrea en la obra de Aira cuya proyección –en función de los mismos–

“cuestión del realismo de Aira” y para ella esto significa “el realismo según los propios paradigmas que la literatura de Aira crea”.

⁸⁰ Eva Verónica Barenfeld, “César Aira: realismo en proceso”, *Especulo Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2003, n. 23. El URL del documento es http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html.html

⁸¹ Pablo Decock, “El transrealismo en la narrativa de César Aira : *Un episodio en la vida del pintor viajero*”, en Claudio Canaparo y Geneviève Fabry (eds.). *El enigma de lo real: hacia una expresión oblicua de la realidad en la narrativa del siglo XX*, Peter Lang, 2007, pp.157-167.

⁸² Sandra Contreras, “César Aira: vueltas sobre el realismo” en VV. AA, *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Veracruz, Universidad veracruzana, 2006, p. 29.

ella califica de “documentalista” (“el realismo de Aira podría entenderse como un dispositivo orientado al acto: a crear efecto en la realidad”). De todos modos, nuestra visión es primero constatar que es difícil aprehender la noción de un realismo clásico, entendido como “representación de la realidad”, “imitación y reproducción de la realidad observada”⁸³, en la obra de Aira. En efecto, la frecuente combinación de realidad / fantasía y la difícil referencialidad que plantean algunos relatos hacen que defender este realismo en Aira aparezca a veces como un gran reto crítico. Sin embargo, lo que sí que se podría decir es que la obra de Aira no se aparta totalmente de una poética realista. Las “manifestaciones” realistas son omnipresentes en sus relatos, aunque, de vez en cuando, es como un espejismo, una realidad existente pero inasible que altera *l’horizon d’attente réaliste* del lector. Sin embargo, Aira nos advierte en *El pequeño monje budista* que “cuanto menos realista es una obra de arte, más ha obligado al artista a meter las manos en el barro de la realidad”⁸⁴. Por lo tanto, aunque su obra parece alejarse de una intención realista no por eso deja de ser un producto nacido de este “barro de la realidad”.

Así presentamos brevemente algunas consideraciones que creemos que pueden ayudar a aprehender la dimensión realista en su obra. Primero destacamos “las funciones de verosimilitud” que desempeña la presentación del espacio narrativo. En efecto, Aira suele ambientar sus relatos en lugares potencialmente reales y muchas veces comprobables. A pesar de que su poética esté caracterizada por la invención, con el espacio Aira parece seguir las huellas del relato realista. Las historias de sus novelas no ocurren en un Macondo o una Santa María, sino en los rincones de la provincia de Buenos Aires. Su narrativa se despliega en un auténtico mapa literario. Cada relato parece dibujar una parte de este universo bonaerense; una cartografía que va de Coronel

⁸³ Véase Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, DUNOD, 1992.

⁸⁴ César Aira, *El pequeño monje budista*, Buenos Aires, Mansalva, 2005, p. 52.

Pringles a Rosario y de Buenos Aires a la ciudad de Colón (Panamá), tras anclar sus raíces en el barrio de Flores. Novelas como *La villa*, *La prueba*, *Las noches de Flores* y muchas más surcan el barrio recordando la famosa dicción stendhaliana: la novela como espejo que se pasea. Sólo que en Aira este espejo no refleja fielmente la realidad que capta, sino que la deforma, la desfigura y la convierte en un objeto imaginario hasta incluso irreal. Si para Colette Becker el novelista realista esconde lo imaginario bajo lo real en Aira eso viene a ser al revés. La realidad queda escondida, disimulada bajo los escombros de un imaginario grotesco, de una ficción disparatada.⁸⁵

Otra manifestación realista en su obra es la presentación de las historias como escenas vividas. La fuerte tendencia autobiográfica, potenciada por una omnipresente primera persona (que trae a veces mucha ambigüedad en la lectura), y la presencia de protagonistas con referencia real otorgan a los relatos una filiación realista. Uno de ellos es el propio César Aira. *El tilo*, *Cómo me hice monja*, *Cumpleaños* o *El sueño realizado* son ilustrativos a este respecto.

A eso se añade también que Aira no se aleja de la realidad cotidiana, aunque las historias vienen presentadas bajo anécdotas, lo que les resta muy a menudo un valor intrínsecamente realista. *Duchamp en México* narra la historia de un turista argentino en México que se presta a una desfrenada compra de libros de Duchamp. Pero lo que empieza a ser la narración de un hecho tan normal, cotidiano o “realista” (entendiéndolo como fenómeno frecuente que se da en la vida de un turista) termina en una absurda historia. El turista se pone a comprar el mismo libro y se dedica a una paranoia matemática comparando los precios de cada libro (precios que bajan o suben según va comprando). En otros casos, como *La costurera y el viento* o *El llanto*, el arranque realista viene interrumpido frecuentemente o suplantado por una narración fantástica.

⁸⁵ Eso recuerda el “esperpento” de Valle-Inclán, un término que usó el novelista-dramaturgo para determinar la representación deformada de la realidad en sus obras teatrales.

Por eso subraya Pablo Decock que Aira no observa una impulsión realista primaria en estos textos, sino más bien una obsesión de alterar la representación de la realidad, un gran despliegue de herramientas (los sueños, la droga, la televisión...) para transformar nuestra percepción de la realidad cotidiana. Por lo tanto, hablar de realismo en Aira es ver cómo su narrativa se apoya en el género para después transformarlo, subvertirlo pero, sobre todo, incrustarlo continuamente con elementos surrealistas; un surrealismo que sí podemos afirmar que es un signo notorio de su narrativa.

5- Un enfoque surrealista

Las infiltraciones surrealistas que registran varios relatos de Aira han llegado a convertirse, en algunos casos, en una fuerte base de su novelística. Las enseñanzas de la escuela bretoniana van a fecundar la prosa de ficción de Aira y transformarla en un rico abanico de manifestaciones surrealistas. Él mismo refrenda el aporte del surrealismo a su narrativa del que dice que ha tomado “mil cosas, como el dominio de la imagen”. La modalidad surrealista de la ficción aireana se presenta bajo varios aspectos. Las frecuentes impresiones de extrañeza, de incongruencia y de absurdidad, que para Paul Ilie, “are all part of the aesthetic experience of surrealism”⁸⁶, revelan los primeros síntomas de una estética surrealista en Aira. *La luz argentina* es uno de los relatos que nacen en este ambiente. Kitty y Reynaldo, una pareja que vive en la planta 25 y espera un hijo, viven diariamente un corte de luz. Pero este fenómeno tan frecuente y repetido se convierte en los protagonistas en una terrible fuente de extrañeza, sobre todo para Kitty. En eso, la presentación que nos hace el narrador nos prepara para este escenario surrealista. Kitty es somnámbula y “de niña siempre caminaba dormida, tanto que los

⁸⁶ Véase Paul Ilie, *The surrealist mode in Spanish literature: an interpretation of basic trends from post-romanticism to the Spanish vanguard*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1969.

abuelos la habían hecho ver por un psiquiatra”. Aira nos pasea por los lindes del mundo onírico. Kitty parece vivir en un mundo del inconsciente en el que el sonambulismo parece apagar las luces de la razón. Así, el primer episodio no tarda en manifestarse. Un amanecer, después de una fuerte lluvia, Reynaldo encuentra a Kitty en el balcón “descalza”, “inmóvil”, “dormida de pie”. La instantánea sensación de Reynaldo no puede ser de otra manera: “estaba empapada, por lo que pudo suponer que hacía largo rato que había salido; quizás había pasado toda la noche allí. Sería un milagro que no se enfermara”. Pero este episodio no es más que la primera gota del vaso. En efecto, cada vez que se corta la luz, Kitty cae en un sueño profundo. Es como si al cortarse la luz, se cortara su razón. El sonambulismo se ha convertido en ella en una frenética actividad surrealista, un surrealismo que el mismo narrador reconoce cuando describe otro de la larga cadena de episodios:

El tercer episodio fue de ortodoxo surrealismo y sonambulismo. Reynaldo volvía de la calle muy tarde, y al entrar al [sic] departamento la oyó cantar. No en voz muy alta, pero a esa hora el silencio era absoluto, y las luces estaban apagadas. “¡Canta dormida!”, pensó. Y así era. Estaba en el dormitorio, acostada, y no se despertó cuando Reynaldo encendió el velador ni cuando lo apagó. El canto duró horas, no supo bien cuántas porque ya había empezado cuando llegó, y no oyó el final.⁸⁷

Más allá del sonambulismo, el corte de luz es también otra de las fuentes de la exhibición de las fantasías de Kitty. Cada vez que se va, Kitty se hunde en el silencio. Se siente ausente. Se vuelve muda. Una noche, Reynaldo y Kitty se ponen a leer una obra poética. De repente se corta la luz (“antes de que pudieran volver a la mente con la lectura... se cortó la luz”) y se reproduce la misma escena:

⁸⁷ Cesar Aira, *La luz argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 14-15.

Reynaldo se le acercó, tratando de hablar casualmente. – Kitty, se fue la luz y te interrumpió. Pero no lo oía. Reynaldo tosió, para sacarla de su ensimismamiento, después la tomó un brazo con la mayor delicadeza... la sentó en el sillón... cuando se convenció de que no lo oía, y que era inútil insistir, la alzó y la llevó a la cama. Kitty se dejaba llevar sin resistencia. Se desnudó sola y... dijo con voz pastosa: – Tengo sueño.⁸⁸

Más que extrañeza, la actuación de Kitty revela una incongruencia manifiesta. Aira nos pinta un entorno donde reina la absurdidad surrealista. Un fenómeno tan corriente como el corte de luz nos embarca en un mundo donde lo inconsciente suplanta a la razón. El viaje al paraíso onírico del surrealismo mediante el sonambulismo convierte *La luz argentina* en un claro producto surrealista. Pero, en lugar de una exploración de sueños, Aira propone un mundo delirante, comportamiento extraño desencadenado por un simple corte de luz.

El otro aspecto surrealista que Aira explora es el lenguaje. Aunque, menos frecuente, algunos relatos de Aira son una gran aventura verbal. Uno de ellos es *Diario de la Hepatitis*. Si la impresión que tenemos al leer el título es una relación sobre una enfermedad o un enfermo, la lectura nos sitúa en un espacio totalmente diferente. En efecto, Aira se dedica a una pura pirotecnia verbal moldeada en la forma de un diario donde cada día, cada fragmento es un desagüe surrealista, una expresión a veces hermética donde dibujos y cifras alternan con una prosa poética. El siguiente fragmento refleja esa realidad:

Miércoles. Canta un pájaro. Es un momento. Se abre una flor. Otro momento: el mismo. Un momento en el ciclo. Es hora de que pase lo otro. Por ejemplo el chillido mecánico de un pájaro que conozco bien. Se abrió el canto. Sonó la flor. Los sentidos florecen en círculos huecos donde

⁸⁸ *Idem.*, p. 25.

pasa la luz fantasma... del pájaro a la flor hay una curva, que se enrosca como un alambre de oro en mi lengua de perro. Uno de mis anhelos caros es escribir un libro sobre el Taladro.⁸⁹

Esa acumulación de imágenes y metáforas herméticas, propia de la estética surrealista, hace de *Diario de la hepatitis* un combinado vanguardista y un ejercicio de escritura automático, “una yuxtaposición de palabras” diría Paul Ilie, además de ser un engaño o, de más manera más coloquial, una tomadura de pelo para el lector que hasta el final de la novela –si procede llamarla así– busca algo sobre la hepatitis. Aira parece escribir al dictado. Gérard Durozoi compara esta estética con un dejar hablar en sí el lenguaje sin intentar orientarlo aunque sea un poco, confiar la escritura a un dictado interior, que se obliga a transcribir estrictamente lo que da por escuchar.⁹⁰ Aun mirándolo bien, la poética aireana de *huida hacia delante*, que él mismo ha bautizado como su estilo, se asemeja mucho a la escritura automática. El argumento ficcional ya no es un producto pensado, razonado y guiado por él, sino que va por su cuenta, sigue su propio camino. El resultado son a menudo relatos torpes, inconexos en los que suceden siempre cosas extravagantes. Pero la forma más habitual de la estética surrealista en Aira es la aparición frecuente de algunas imágenes chocantes, extraordinarias. En muchos de estos casos, lo surrealista, como ha destacado bien Gerald Langowski⁹¹, se debate entre elementos realistas y fantásticos. La lista es sumamente larga. Cada novela registra una grieta del temblor surrealista. En *El llanto* podemos citar los quintillizos de Claudia en Tokio y el pez vivo servido en un restaurante que mordió ferozmente a la estrella Laura. En *La serpiente*, los pies barbudos de la predicadora de la iglesia del Cristo Serpiente donde se encontraba el

⁸⁹ Cesar Aira, *Diario de la hepatitis*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2003, pp. 12-13.

⁹⁰ Gérard Durozoi, Bernard Lecherbonnier, *Le surréalisme: théories, thèmes, techniques*, Paris, Librairie Larousse, 1972, p. 94.

⁹¹ Gerald J. Langowski, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Editorial Gredos, 1982.

escritor César Aira. El episodio de *El sueño realizado* corona esta cadena. El protagonista César Aira, que se encuentra en una habitación de un hotel con su ex-enamorada, ve cómo el ventilador colgado del techo cae sobre sus piernas y las de ella, y las rompe en dos.

En resumidas cuentas, hablar de surrealismo en Aira es ver cómo las historias contadas vienen incrustadas por imágenes delirantes y raras que alteran muchas veces el enfoque realista o biográfico que se dibuja en un principio. La estética surrealista así será tan determinante como lo será en general la poética vanguardista del procedimiento.

6- Una fuente vanguardista

La narrativa de Aira encierra un gran legado de la corriente vanguardista. Sandra Contreras va más lejos y afirma que la poética de Aira se quiere, decididamente, una poética de vanguardia. Para ella, “no sólo se desprende de sus intervenciones ensayísticas que la vanguardia es para Aira la clave de la interpretación de la lectura (...), sino que también los procedimientos vanguardistas se revelan como procedimientos constructivos del relato”⁹². Pero es el propio Aira quien desvela su inclinación hacia esta tendencia. Contestando a la pregunta: ¿“qué aportes hay de las vanguardias históricas a la literatura”?, dice Aira: “muchos. Para empezar, uno de los rasgos básicos de las vanguardias, que es la preeminencia del proceso de creación sobre el resultado: éste sigue siendo mi método de trabajo”⁹³. Aira encuentra en las vanguardias la esencia misma de su poética narrativa. Los relatos reflejan una teorización del esquema, el método con que se van hilvanando. Por eso, la escritura

⁹² Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002. La crítica propone una profunda radiografía de la estética vanguardista aireana.

⁹³ Carlos Alfieri, “Conversación con César Aira sobre la literatura argentina (Entrevista), *Revista de Occidente*, número 281, Octubre 2004, p. 128.

reflexiva sigue siendo uno de los rasgos fundamentales de su literatura. Si hemos hablado del tema anteriormente, haciendo referencia a una estética postmoderna, ahora podemos afirmar que la raíz de este fenómeno es eminentemente vanguardista.

Sus novelas son una vitrina de la preocupación por los procedimientos de construcción de su propia narración. Plantean sus propios procedimientos al mismo tiempo que se realiza la ficción, la lid entre forma y contenido. Pero para Aira, la forma o el esquema es la esencia de la novela y del arte. Por esta razón, *Duchamp en México* protagoniza una gran exhibición del “esquema”, tal vez como homenaje al que se perfila como referencia: Marcel Duchamp. Para Sandra Contreras, la vanguardia de Aira es surrealismo, Duchamp y Roussel. Por esta razón, procedimiento, proceso, esquema, forma, creación e invención forman un rosario de términos que permiten caracterizar la expresión artística aireana.

Aira también ve en el constructivismo otra corriente vanguardista que ha fecundado su concepción del arte como proceso. El mismo afirma: “me interesa mucho el constructivismo que he estudiado mucho y Rodchenco en particular. He prestado mucha atención a esta corriente y la he seguido con mucha simpatía, porque pienso que con ella llegó a su culminación el predominio del proceso creativo: el arte es un proceso infinito”⁹⁴.

Ahora si intentamos cartografiar esta tendencia en su narrativa nos damos cuenta de que casi la mayor parte de sus relatos se inscriben en esta dinámica creativa. *La trompeta de mimbre*, que discurre entre “hacer” y “hacer bien el arte”, se parece a un decálogo, un manual estilístico para el escritor. *Las curas milagrosas del Doctor Aira* hace hincapié en las curas como procedimiento. En *El volante*, Norma Traversini plantea las dificultades del método. *Fragmento de un diario en los Alpes* ofrece una

⁹⁴ *Ibidem*.

receta para la escritura de una novela. *Un episodio en la vida del pintor viajero* pone de realce la representación fisonómica del pintor Rugendas, procedimiento inventado por Humboldt. A esos casos se suman los ejemplos de *Varamo* con sus experimentos, *El mago* con sus técnicas, para citar lo más representativo.

Lo más importante, quizás, que cabe señalar de esta estética es cómo esta preocupación por el procedimiento va a desempeñar un papel determinante en la poética novelesca de Aira. Más aún, constituye la base misma de su concepción y práctica de la escritura.

En resumen, diremos que la narrativa de Aira abarca un rico abanico de sensibilidades estéticas que, como en un elenco de hilos, vertebran una obra multiforme y permiten abrir caminos hermenéuticos para la comprensión de dicha obra. Entre esas sensibilidades destaca la poética postmoderna cuyo sello se percibe principalmente en Aira por la hibridación genérica e “intermedial”. En esta misma dinámica postmoderna se enmarca también la lectura postcolonial que ofrece buena parte de su narrativa (sus primeros relatos). En una perspectiva deconstruccionista y revisionista Aira ataca uno de los fundamentos de la historia argentina: el mito de la cautiva. No obstante, estos primeros pasos en una literatura considerada como nacional (el postregionalismo) no esconden la dimensión altamente cosmopolita de su obra. Sus relatos conquistarán el ámbito latinoamericano y el viejo mundo transformándolos en nuevos escenarios novelescos donde el código estético se llama vanguardia.

Con estos diferentes enfoques críticos hemos querido presentar varios caminos de exploración de la obra de Aira que puedan servir de guías, de aproximación y de estudio de su novelística. De la cartografía de estas tendencias percibimos lo heterogénea que es su narrativa que se nutre de varias fuentes literarias de las cuales cabe recalcar la estética vanguardista. Podemos afirmar, sin equivocarnos, que la

aplicación de una idea o de una teoría preconcebida debilitaría y reduciría, en gran medida, la capacidad de comprensión de la obra. Esa diversidad discursiva es presagio de una poética novelesca singular y sobre todo, transgresora.

II- RENOVACIÓN O CRISIS DE LA NOVELA: ¿LA POÉTICA DE AIRA COMO TRANSGRESIÓN DEL CANON?

1- Poética novelesca

Así como las vanguardias históricas se proclamaron mediante programas o manifiestos y la cuentística mediante decálogos, la novelística de nuestros días se caracterizará por una fuerte tendencia metatextual. La mirada crítica hacia su propia escritura o su obra, protagonizada por el mismo autor, ha entrado a ser componente intrínseco de muchas narraciones.

Los relatos de César Aira constituyen una muestra representativa de esa forma novelesca que se ha convertido en la base de su narrativa. En efecto, en Aira la ficción no es sólo una mera representación de acontecimientos imaginarios o reales, sino que también es un medio de autocrítica, una forma de desvelar el andamiaje, la estructura en que descansa su universo literario. A este respecto, Mariano García subraya que “mediante una operación ya habitual, Aira suele incluir en sus ficciones gran parte de sus propias teorías, que cubre un abanico tan amplio como la filosofía, la ciencia, la literatura”⁹⁵. A eso se añade el hecho de que Aira sea un “escritor-crítico”⁹⁶, un factor que fomenta una fuerte propensión crítica de sus ficciones. Por eso, varios de los relatos que analizaremos a continuación reflejan esa doble figuración: por una parte, una línea ficticia que pone en escena un conjunto de elementos narrativos y por otra, una línea crítica, unas veces breves comentarios estilísticos y otras veces metáfora de la poética

⁹⁵ Mariano García, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁶ A parte de su obra de ficción, se destacan ensayos como *Copi* (1991), *Alejandra Pizarnik* (1998), *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001).

novelesca. Como decía Todorov⁹⁷, al referirse a los “críticos-escriutores” como Blanchot, Sartre y Barthes, no hay fronteras herméticas entre la crítica y la ficción, sino que ambas forman un cuerpo homogéneo. La obra de Aira presenta también este mismo rasgo. Incluso, la ficción es a menudo un trampolín, un desencadenante de la tarea crítica. En otros casos, la ficción apenas se percibe, como en *Cumpleaños*. La dimensión teórica fagocita totalmente al relato. La obsesionada idea o preocupación por el proceso, técnica que Aira afirma haber heredado de las vanguardias, convierte sus relatos en un taller de creación. El protagonista, frecuentemente escritor o artista en general –o aun el mismo Aira autor–, asume antes de todo un papel de creador, al mismo tiempo que representa el *homo fictus* de la historia narrada.

Pues bien, la dimensión metaliteraria y la metaficción, que hemos subrayado anteriormente, son manifestaciones de la poeticidad de los relatos de Aira, que son auténticas tribunas críticas. Así, hablaremos de relatos poéticos, entendiéndolos como una exposición de la concepción y de la práctica novelescas mediante los propios textos de ficción.⁹⁸ Se podría incluso hablar de autocrítica. El propio autor se hace cargo de la exégesis de su literatura, aún antes o después de que la crítica se haya pronunciado sobre algunos aspectos estéticos. Un ejemplo que ilustra eso son sus finales de relato. Mientras que los críticos –particularmente Sandra Contreras– le reprochan un desenlace torpe y precipitado en sus novelas, Aira hace patente este hecho en *Cumpleaños* y además al final de la novela:

Si sobrevivo voy a seguir escribiendo, eso es seguro. Ya se me ocurrirá hacerlo. Si me muero mañana, no. Claro que mañana voy a haber terminado este libro, y le voy a haber puesto fecha; me estoy apurando

⁹⁷ Véase Tzvetan Todorov, *La crítica de la crítica*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1991. Título original : *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Editions du Seuil, 1984.

⁹⁸ Algunos críticos utilizan el término “metatextualidad” para describir ese fenómeno. Margarita Remon-Raillard, que ha analizado esa tendencia en Aira, utiliza incluso este mismo término.

para terminarlo hoy, me precipito, ciego y sordo, lo único que me importa a esta altura es terminarlo, y en realidad nada me impide hacerlo ya mismo.⁹⁹

En *La serpiente* también reitera la misma sentencia: “yo al desenlace me precipito, ¡y cómo! Casi debería decir me precipité”. El otro pequeño detalle que nos proporciona la cita es el hecho de poner fecha a sus relatos. El lector se habrá dado cuenta de que Aira siempre da una fecha al final de sus novelas, un detalle paratextual que puede ayudar en algunos casos en el análisis y sobre todo en la contextualización de tales textos. Un ejemplo es *Cumpleaños*, firmado en 1999 y coincidiendo con los cincuenta años que cumple el autor.

La poeticidad en Aira consta de varios aspectos que se vislumbran en diversos relatos. Cada uno presenta una faceta en este universo crítico que conforman. Uno de los más destacados es *Las curas milagrosas del Doctor Aira*.

1-1- *Las curas milagrosas del Doctor Aira*: una mirada crítica sobre la relación vida y obra

Las curas milagrosas del Doctor Aira puede considerarse como un manifiesto –tal vez con la única particularidad de que no precede a los textos como ocurría en las vanguardias– de cierto tipo de escritura que pone de relieve dos cuestiones fundamentales en la narrativa de Aira: por una parte, el escritor convertido en el centro de su ficción, y por otra, la definición de su obra como una “Enciclopedia”.

Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que la primera –que bautizaremos “autoficción”–¹⁰⁰, es uno de los ejes que estructuran la narrativa aireana. Su incursión en

⁹⁹ C. Aira, *op. cit.*, p. 104.

los relatos, tanto con sucesos reales como ficticios es una constante en su poética novelesca. En este sentido, *Las curas milagrosas del Doctor Aira* aparece como una exposición teórica de este fenómeno. El Doctor Aira no puede prescindir en sus textos de la dimensión autorreferencial: “reflexionando sobre las raíces del valor, había llegado a la conclusión de que era necesario poner un componente autobiográfico. Eso no podía faltar y no por narcisismo sino que era el único vehículo para que lo escrito permaneciera”¹⁰¹. Bajo la máscara del personaje del Doctor Aira, el autor pone de manifiesto la estrecha relación entre su propia vida y sus relatos. Esta unión define incluso el sistema literario del Doctor Aira:

Pues bien, un día, a propósito de nada, mirando la televisión, se le ocurrió que sería muy lindo fabricarse unos trajes (...); el motivo no importaba porque el objetivo de este teatro vestimentario unipersonal sería proporcionar una anécdota interesante... El motivo se formularía solo, y calzaría perfectamente en su sistema estético-teórico autobiográfico, colaborando en la creación de su mito personal.¹⁰²

Este método del Doctor constituye los pilares de la narrativa de César Aira. En efecto, Aira ha encontrado en su propia persona una inacabable fuente de ficción. Lo que hace en esta novela es pues fundamentar esta estética. La relación ficción/vida/autor que Aira formula en ese relato llegará a ser determinante en la lectura de su narrativa. Si *Las curas milagrosas* constituye el escaparate teórico, en el interior se perfilan muchas otras novelas construidas con este mismo componente autobiográfico o autoficticio.¹⁰³

¹⁰⁰ Entendemos por autoficción la inclusión del autor en sus ficciones tanto con datos reales como ficticios. En el capítulo sobre la crítica temática volveremos detenidamente sobre este concepto.

¹⁰¹ César Aira, *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, Barcelona, Mondadori, 2007, p. 42. En la misma edición vienen *El tilo* y *Fragmentos de un diario en los Alpes*.

¹⁰² *Idem.*, p. 43.

¹⁰³ Citamos, de paso, algunas novelas que se inscriben en esta dinámica: *El llanto*, *La serpiente*, *Duchamp en México*, *Cumpleaños*, *El tilo*, *La costurera y el viento*, *El juego de los mundos*, *El sueño realizado*, *Cómo me hice monja*, *Cómo me reí*, *La cena* etc.

De este modo, *Las curas milagrosas del Doctor Aira* participa del orden teórico y su particularidad consiste en que la poética se construye principalmente mediante una ficción bien estructurada. Detrás de la silueta del protagonista, se esconde el propio autor. El escritor se identifica por su poética. Precisamente, Aira revela su identidad hablando de esa novela. En una pregunta que le hicieron sobre su escritura prolífica y la opinión del Doctor Aira sobre ella, contesta:

Yo escribo muy poco, media página, una como máximo, y cierro la válvula, y vuelvo a la lectura, que es en lo que me ocupo más tiempo, pero esa media página la escribo todos los días, y además quizá me sale bien, por eso puedo publicar regularmente. Pero ésa es mi opinión, y la del doctor, porque como dice Flaubert, el Doctor Aira soy yo.¹⁰⁴

Aira deja clara su intención de convertirse en el referente de esta novela, sirviéndose de su estilo. De ahí que consideremos tal relato como un objetivo teórico de cimentar la presencia del autor en sus propias ficciones y hablar entonces de poeticidad que, al mismo tiempo que legitima el recurso autobiográfico, reflexiona sobre la fisonomía de su obra; de allí el uso de la metáfora de la “enciclopedia”.

1-2- Teoría de una narrativa enciclopédica

La mirada retrospectiva sobre la propia vida lleva inevitablemente a una reflexión sobre la obra escrita, y el hecho de la distancia obliga de modo casi inconsciente a la formulación teórica de ese mismo quehacer.¹⁰⁵ Del mismo modo, al plasmar su propio yo en sus escritos, Aira hace una presentación panorámica de su obra.

¹⁰⁴ Jorge Carrión, “Mis novelas son mis diarios, César Aira”, (entrevista), *Lateral*, n. 113, mayo 2004, pp. 6-7.

¹⁰⁵ Rosa Fernández Urtasun, *Autobiografía y poéticas: confluencias de géneros literarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000, p. 537.

En este caso *Las curas milagrosas del Doctor Aira* también sirve de plataforma teórica.¹⁰⁶

En efecto, un día que está caminando en las calles de Flores, el Doctor Aira es sorprendido por el brusco frenazo de una ambulancia que le buscaba y cuya sirena se escuchaba desde lejos. Requerido por sus “dones de curas milagrosas” para un paciente entre la vida y la muerte, el Doctor Aira, una vez dentro de la ambulancia, es incapaz de hacer gesto alguno para salvarlo. Cuando ha bajado de la ambulancia, se da cuenta de que ha sido víctima de una burla de su enemigo, el doctor Actyn. Poco después, el Doctor Aira recibe otra oferta de cura, esta vez de un rico empresario que es ya presa de la muerte. Mediante el uso de biombos, el Doctor Aira despliega un arsenal curativo que terminará en otro fracaso; una vez más ha sido objeto de burla de su enemigo.

Pero lo que caracteriza sus curas es la inmensa producción de papeles o escritos que va reuniendo el Doctor Aira para su publicación. De allí nace la idea de una obra enciclopédica. El Doctor Aira se convierte así en autor y protagonista de la novela combinando curas y trabajos editoriales. Sus “papelones”, que define como “fascículos” y resultados de sus curas, forman su proyecto de “Enciclopedia”. Pero mirándolo bien, esta idea es lo que refleja la obra misma de César Aira. En efecto, según José Mariano García¹⁰⁷, esa novela es una especie de metáfora del procedimiento de escritura de Aira. El Doctor Aira equipara la novela con el milagro. Sus curas son una combinación de

¹⁰⁶ En la lista de novelas que hemos dado en la nota anterior también se observa ese fenómeno. En *El llanto* Aira aparece bajo la figura de un escritor prolífico y evalúa de esta manera el estado de sus publicaciones, un balance de su actividad literaria: “soy escritor, poeta, ensayista. Al acercarme a los cuarenta años, mi carrera se acercaba a una impasse que parecía definitiva. Con catorce libros publicados, todos a mis expensas, me había creado una sólida reputación, en círculos restringidos que se hacían más pequeños cada día que pasaba” (*op. cit.* p. 176). En *Cumpleaños* un Aira de cincuenta años relexiona sobre su obra y particularmente sobre la literatura entendida tanto desde el oficio de escritor como el de lector. En *Cómo me reí* se queja del hecho de que sus relatos no sean más que fuente de risa, de humor.

¹⁰⁷ J. Mariano García, “Una especie de metáfora, *Las curas milagrosas del Doctor Aira* y *El juego de los mundos*”, *Especulo*. Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 2003, n. 23, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mgarcia.html>

realidad, azar, espontaneidad, lucidez, improvisación; elementos que componen la estructura de la novelística de César Aira. Sus novelas pueden ser consideradas como “fascículos” de una Enciclopedia, una imagen que aparece en otras novelas como *Cumpleaños*. Su vastísima producción está formada por un conjunto de textos breves que él mismo llama “novelitas”, término que utiliza muy frecuentemente: “las novelitas que seguí escribiendo, a medias por inercia y a medias para perfeccionar la coartada, empecé a verlas como documentación marginal, y, en la medida en que seguía escribiéndolas, como un modo de entender mi vida”¹⁰⁸.

Su estilo se caracteriza por la brevedad de los relatos. Cada relato parece ser una entrada de una Enciclopedia. Y para hacerse una idea, cabe mirar la gran cantidad de novelas que ha escrito en tan poco tiempo (ahora mismo más de cincuenta relatos). Por eso concluye Mariano García que “cada libro de Aira es un fascículo del Doctor Aira, un fragmento del continuo, una entrada de la Enciclopedia, una clave del jeroglífico”.

Las curas milagrosas del Doctor Aira nos proporciona una visión de lo que parece realmente la obra de Aira: una suma de pequeños relatos que conforman un corpus enciclopédico. Este corpus, formado de “papelones” y de “fascículos”, consigue transmitir una poética similar a la del propio Aira, aun antes de que éste afirme que el Doctor Aira es él.

Así que hablando de poeticidad nos referimos a esta ingeniosa labor crítica o teórica que se desprende de éste y de cada relato. Mientras va tejiendo un universo sólidamente ficcional, Aira injerta una línea teórica acerca de su propia obra o su técnica en general. Estas dos líneas sutilmente vertebradas servirán de palanca para la estética del proceso.

¹⁰⁸ C. Aira, *op. cit.*, p 77.

1-3- Al principio es el proceso

La reflexión sobre el proceso mientras se desarrolla la ficción es otro de los hitos de la poética novelesca de César Aira. Para él, la esencia del arte es creación y procedimiento.

En “La nueva escritura”, un breve ensayo comparable con un manifiesto, Aira defiende el procedimiento al que asimila con “el arte auténtico”: “el procedimiento en general, sea cual sea, consiste en remontarse a las raíces. De ahí que el arte que no usa un procedimiento, hoy día, no es arte de verdad. Porque lo que distingue al arte auténtico del mero uso de un lenguaje es esa radicalidad”¹⁰⁹. Esta concepción del arte como proceso es el credo de las vanguardias. El procedimiento es la única herramienta, vanguardista, que queda para reconstruir la radicalidad del arte.

La obra literaria pasa a ser, pues, proceso y no resultado, una maqueta y no un producto finito. En esta misma lógica, Aira sigue recordando que “si el arte se había vuelto mera producción de obras a cargo de quienes sabían y podían producirlas, las vanguardias intervinieron para reactivar el proceso desde sus raíces, y el modo de hacerlo fue poner el proceso allí donde se había entronizado el resultado”¹¹⁰. Pues bien, un crítico como Maurice Blanchot también defiende esta sensibilidad y reconoce que lo que atrae al escritor, lo que conmociona al artista no es directamente la obra, es su búsqueda, el movimiento que conduce a ella, la aproximación a aquello que hace la obra

¹⁰⁹ Véase César Aira, “La nueva escritura”, en <http://www.literatura.org/Aira/caboom.html> (07/10/2007), p. 1.

¹¹⁰ *Idem.*, p. 3.

posible, o sea el arte, la literatura y lo que ocultan estas dos palabras. Y deduce que el pintor prefiere las diferentes etapas del cuadro antes que éste.¹¹¹

Por lo tanto, Aira concluye que “los grandes escritores del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimiento para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Como si no hubiera bastante ya!”¹¹². Esta consideración nos lleva a leer la obra de Aira como una escenificación de procedimiento. Cada historia novelada desarrolla paralelamente las reflexiones sobre el procedimiento de la creación. Al igual que ocurre en el Nouveau Roman, la historia pasa a ser un mero pre-texto, el resultado de la narración del procedimiento. Esto consiste en que la historia contada en la novela ponga el acento sobre el ¿cómo se escribe? Es cómo ver una película en la que el argumento consiste en cómo se rodó o cómo se rueda. Ahora bien, la clave de este procedimiento es, paradójicamente, la reacción contra la “profesionalización” del arte.

Aira enseña en sus novelas una idea que le es cara y que define también su poética: escribir sin preocuparse de la calidad, de que salga bien o no. Esa opinión la detalla también en “La nueva escritura”. Sostiene que “una vez que ya existe la novela “profesional”, en una perfección que no puede ser superada dentro de sus premisas, la de Balzac, de Dickens, de Tolstoi, de Manzini, la situación corre peligro de congelarse”¹¹³. Frente al novelista profesional, Aira se considera como “francotirador”. Porque según él, “una vez constituido el novelista profesional, las alternativas son dos, igualmente melancólicas: seguir escribiendo las viejas novelas, en escenarios actualizados; o intentar heroicamente avanzar un paso o dos más”¹¹⁴. Pues ¿se puede

¹¹¹ Véase Maurice Blanchot, *El libro por venir*, Madrid, Editorial Trotta, 2005, p. 235. Título original: *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

¹¹² C. Aira, *op. cit.*, p. 2.

¹¹³ *Idem.*, p. 1.

¹¹⁴ *Ibidem.*

leer su narrativa como “un paso más” adelante? ¿Será este “paso” el origen o el símbolo mismo de la transgresión del canon novelesco de que se tacha su poética?

Mediante dos novelas –*Parménides* y *Varamo*–, analizaremos esa pauta que deslinda buena parte de sus textos¹¹⁵ y veremos en qué grado dicha concepción navega en contra del canon.

1-4- *Parménides* o ¿cómo escribirlo?

Parménides cuenta la historia de un prominente jerarca griego del siglo V a. C., Parménides, que contrata al escritor (poeta) Perinola para que le escriba un libro. La única indicación que el joven escritor tiene del contenido es que el libro versará “sobre la Naturaleza”. En realidad lo que quiere Parménides es un libro firmado por él mismo, un libro que recoja y difunda sus ideas de otras tierras: “dijo que nunca había escrito, pero su actividad legislativa, médica, religiosa y social lo había provisto de conocimientos que, ahora que había llegado a la madurez, se conjugaban en una visión general del mundo, en una ciencia coordinada de los seres y fenómenos”¹¹⁶.

Desde entonces, el libro para el escritor Perinola se convierte en un “qué” y “cómo” escribirlo (“ya estaba embalado en el “*qué*”, después de terminar con el “*cómo*”). Así, para que la visión de Parménides tome cuerpo, es necesario que Perinola acuda al “proceso”: “ese mensaje, tuviera poco o mucho valor, no debía perderse y el único modo de que no se perdiera era someterlo al proceso de escritura”¹¹⁷. *Parménides*, al igual que *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, se transforma en una metáfora del procedimiento, una exposición del método. Perinola protagoniza en adelante una serie

¹¹⁵ Nos apoyamos principalmente en esas dos novelas citadas. Pero a esa lista se suman relatos como *La trompeta de mimbre*, *Fragmento de un diario en Los Alpes*, *El volante*, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, *Edward Lear*.

¹¹⁶ C. Aira, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁷ *Ibidem*.

de pasos que podrían definirse como las fases mismas de la escritura de un libro, entre las cuales, como si Aira se lo hubiera soplado al oído, se destaca la invención de una historia cualquiera:

De modo que tenía que inventar una historia cualquiera que no fuera historia. A pesar de la aparente contradicción, tal cosa no tenía mucho misterio. La mayoría de las historias no eran historias. Le pareció que lo más simple era enlazar unas cosas con otras desde una vaga proclama de conocimiento... De ese modo tematizaba el encadenamiento mismo..., y el texto era su herramienta.¹¹⁸

Como no podía faltar, la invención se perfila como el primer paso de la ficción de Perinola y, más allá, de Aira y también del Doctor Aira. La historia, que es el punto de partida, tal como queda señalado antes e ilustrado por la cita, es únicamente un pretexto, o mejor dicho, un sostén para la tematización del proceso, un proceso que germinará más adelante cuando un día, una tarde lluviosa en la que, por no poder salir a caminar o a jugar, Perinola –que recordamos apenas había escrito– “se sentó a la mesa y desplegó sus útiles de escribir”:

Para verosimilizar, y mantener en el tiempo la comedia, escribió realmente, cualquier cosa, sin pensar, unas palabras al azar, con las que de pronto se dio cuenta de que sin querer, y cambiándolas de ubicación, había hecho un verso. No significaba nada porque era un verso, no una frase; pero a ésta podía completarla con otro verso. El sentido, aunque disparatado, se armó sólo.¹¹⁹

¹¹⁸ *Idem.*, p. 41.

¹¹⁹ *Idem.*, pp. 94-95.

Perinola despliega toda una estética surrealista basada en la escritura automática. Un vanguardismo acompañado por la técnica fragmentaria que también recuerda la narrativa postmoderna (“todo podía pasar por fragmento de un libro que nunca había tenido nombre ni tema, ni intención”). Su libro es una yuxtaposición de versos cuyo sentido parece ser lo que menos importa (“los versos que se iban acumulando no tenían mucho sentido, o ninguno. Mejor así. Se prestaban a cualquier interpretación”). Ahora bien, el narrador nos revela la técnica de Perinola: “escribió unos versos “anteriores”, y después otros anteriores a éstos, y después otros seguían a los que había escrito en primer lugar. Siguió así, alternando, escribiendo desde el centro hacia el comienzo y el final”¹²⁰. Perinola, acaso por ser vanguardista, navega a contracorriente, escribe al revés. Nos enseña que primero es el verso y después el sentido.

Asimismo, más allá de la presentación del procedimiento como el esqueleto de la historia, Aira deja ver en *Parménides* su concepción de la escritura. El contenido y lo “bueno” son efectos secundarios. La escritura consiste primero en escribir. Lo mismo dice el narrador de Perinola: “las intenciones no habían sido poéticas ni por un segundo. Pero quizá le faltaba aprender eso: las intenciones no contaban. Quizá escribir era siempre escribir, y la calidad se decidía en otra órbita”¹²¹. Esta opinión viene a reforzar la “no-profesionalización” del arte por la que Aira aboga en el ensayo “La escritura nueva”, citado anteriormente. Por eso, su literatura es considerada como “menor”, “mala”. Pero acaso habría que leer *Parménides* para entender la estética de Aira. Porque Aira establece en esta novela un primer enfrentamiento entre lo que podría llamarse “canon vs transgresión”. La concepción que tiene el jerarca Parménides –y por la que ha encargado que le escriban un libro– dista mucho de lo que finalmente hace su “escribidor” Perinola. En efecto, el jerarca “quería que los asuntos fueran encadenados,

¹²⁰ *Idem.*, pp. 95-96-

¹²¹ *Idem.*, p. 46.

no sueltos y fragmentarios como lo hacían otros tratadistas; quería que hubiera lógica que llevara de un tema a otro”¹²². Esta sensibilidad canónica, profesional y decimonónica, esta concepción clásica de la escritura y de la literatura en general no sincroniza con el espíritu vanguardista del joven poeta.

Aira vuelve a mostrarnos en esa novela en qué consiste realmente su concepción de la escritura. El libro de Perinola es el paradigma mismo del estilo aireano: “nuevas vueltas de tuerca, nuevas invenciones inconexas, que se conectaban a pesar de todo, seguían dándole emoción a la historia”. La ficción, mientras se desarrolla, fija su mirada en la propia escritura. El proceso se vuelve la preocupación central del relato. La literatura, como un guión, une a Parménides y Perinola. Así, como diría Flaubert, y como ha dicho Aira del Doctor Aira, Perinola también es él. Ahora ¿en qué sentido esta poética constituye una transgresión del canon? Antes de volver a esta cuestión, analizaremos otra novela, *Varamo*, para comprender la justa dimensión del mapa de la poética literaria de Aira.

1-5- *Varamo* o en busca del procedimiento

Varamo es otro eslabón en la larga cadena de novelas en las que Aira utiliza la ficción como vehículo para la reflexión. En efecto, la novela cuenta la historia de “un escribiente de tercera” panameño, Varamo, quien, tras cobrar su sueldo, se da cuenta de que los dos billetes de cien pesos que le han entregado son falsos: “se había percatado de la falsificación en el momento mismo en que el cajero le tendía los billetes, con movimientos mecánicos mil veces repetidos”¹²³. Esta fatalidad convierte su vida en una burbuja, una preocupación por cambiar los billetes y el miedo de ser descubierto. Al

¹²² *Idem.*, p. 28.

¹²³ César Aira, *Varamo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, p. 10.

igual que Perinola, Varamo también es poeta y tampoco ha escrito. Sin embargo, tras recibir los billetes en esa misma noche, Varamo escribe “un largo poema, completo desde su decisión de escribirlo hasta el punto final”. El poema, titulado *El Canto del Niño Virgen*, verdadero producto vanguardista y milagro, resulta ser nada menos que la “obra maestra de la moderna poesía centroamericana”: “origen y culminación de la más arriesgada vanguardia experimentalista en la lengua, el enigmático poema ha sido repetidamente calificado de milagro inexplicable, por las insuperables dificultades de contextualización que impone al crítico o al historiador”¹²⁴. Este poema, asimilable al milagro del Doctor Aira, podría presentarse, por su desafío crítico, como un fragmento de la narrativa de Aira.

De este modo, el proceso vuelve a ser protagonista en esta novela. La pregunta del narrador a este respecto plantea el tema mismo de este proceso: “¿qué relación puede haber entre un par de billetes falsos y una obra maestra literaria?” La respuesta reside precisamente en que, a través de la ficción, a través de una historia inventada, Aira desemboca en una creación artística. La historia de los billetes falsos en torno a la cual se teje el argumento es utilizada por el autor como detonante, con la particularidad de que la reflexión se da al final de la historia. En otros términos, el desenlace de los billetes es la redacción del poema vanguardista. Un vínculo absurdo pero que encaja en la lógica narrativa aireana.

En efecto, después de percatarse de los billetes falsos y no poder cambiarlos, Varamo lleva una vida nocturna frenética, durante la cual, al ir al café de siempre, escucha “voces extrañas”. Y resulta que las voces son transmisiones secretas de informaciones utilizadas por dos señoras que se dedican al tráfico (contrabando) de bastones de Golf –prohibido en Panamá– cuyo “disparador” es Varamo (su cuerpo sirve

¹²⁴ *Idem.*, p. 8.

de enlace magnético). Cuando éste descubre el misterio, una de las señoras le regala el cuaderno que contenía todos los códigos de las transmisiones. Así, dicho cuaderno servirá de esquema para el poema vanguardista de Varamo, un poema que será también mera acumulación de notas:

Ahí terminó la aventura de Varamo. Se sentó, y lo escribió. Es cierto que el verbo “escribir” admite muchas variantes en su puesta en práctica. En este caso el autor se limitó a copiar todos los papeles que se había metido en el bolsillo desde que saliera del Ministerio esa tarde; lo hizo de modo puramente acumulativo, sin puntuaciones ni divisiones, sin más orden que el sucesivo, en líneas irregulares (la idea de la prosa, ese refiamiento de las viejas civilizaciones, le era por completo ajena). El orden fue el del azar. Usó como esquema básico el cuaderno de claves, y fue alterando éstas con la reproducción literal de las demás anotaciones.¹²⁵

La poética de Varamo se suma al panel vanguardista aireano compuesto por el azar, la acumulación y la falta de cuidado. Su historia se asemeja a una búsqueda de un procedimiento, de la forma de escribir su poema. La configuración del argumento de la novela nos permite ver la ficción como antesala de la elaboración del poema. La novela empieza por la decisión e intención de Varamo de escribir un poema, desemboca en una historia de billetes falsos –que, tras varios redondeos culmina en el descubrimiento de un cuaderno de claves para su esquema– y se cierra por la escritura de una obra maestra. Mariano García desglosa esos tres niveles y muestra cómo los dos primeros forman el tablón del tercero, que es la reflexión literaria:

La novela presenta tres niveles, tres elementos heterogéneos nivelados por su agrupamiento en una sola serie: el dinero (falso), el contrabando y

¹²⁵ *Idem.*, p. 123.

por último el arte (literatura). Ambos están unidos en primer lugar por el proceso simbólico intrínseco a cada uno. El dinero verdadero o falso es la abstracción por excelencia; el contrabando, en esta novela, depende de escrituras crípticas y mensajes cifrados. La literatura, por fin, aparece como todo lo anterior...¹²⁶

Aira defiende a través de las figuras de Perinola, de Varamo y del Doctor Aira una poética basada en la libertad de creación. El texto no debe regirse *a priori* por reglas establecidas. El sentido no debe ser una condición *sine qua non* para la creación. Los versos de Perinola no tienen ningún sentido, pero por lo menos el poeta ha conseguido, mediante un procedimiento –diríamos vanguardista o precisamente surrealista–, materializar las ideas de Parménides. El poema de Varamo –comparable con dos de Bretón, uno escrito por las letras del alfabeto y otro que es una página rota de una guía telefónica– no es más que una transcripción de claves y notas. Así es como Aira entiende la famosa frase de Lautréamont: “la poesía debe ser hecha por todos”. El escritor no es el que ha creado grandes obras, el que se ha profesionalizado, sino el que ha sabido inventar un procedimiento para escribir. Tanto Varamo como Perinola representan al escritor sin experiencia. Sin embargo han conseguido escribir obras maestras (caso de Varamo) mediante el simple uso del proceso.

Para ilustrar su poética, Aira da el ejemplo de su “artista favorito”, John Cage, el gran músico norteamericano. Cage, “un joven que quería ser artista, que no tenía condiciones para ser músico, y que por lo tanto llegó a ser músico”¹²⁷ consiguió mediante una mezcla de notas y de “cuadros cuadrículares” crear una de las joyas musicales vanguardistas más representativas de su tiempo: *Music of Change*. Su método y su pieza casan con los procedimientos y poemas de los personajes aireanos:

¹²⁶ Mariano García, *op. cit.*, p. 106.

¹²⁷ César Aira, “La nueva escritura”, *op. cit.*, p. 4

El trabajo metódico y puramente automático de ir determinando una nota tras otra hace de la pieza del principio al fin. ¿A qué suena? De las premisas de la construcción se desprende que va a sonar a cualquier cosa. No va a haber ni melodías ni ritmos ni progresión ni tonalidad ni nada. Salvo las que salgan del azar; o sea que, si el azar quiere va a haber de todo.¹²⁸

¿La pieza de Cage no sería un espejo delante del cual se mira la obra de Aira? Sin duda, Aira nos invita a leer su narrativa mediante la lupa de los estilos de Varamo, de Perinola y del Doctor Aira: una acumulación, una yuxtaposición de ideas que caracterizan su técnica de “huida hacia adelante”; una escritura sin cuidado, sin esmero, sin reglas previas, una escritura que se hace por sí misma, sin corrección; una obra “inubicable”, fruto del azar, que “suena a cualquier cosa”. Ficción y poeticidad forman la seña de identidad de la mayoría de sus relatos.

Llegados a este punto, podríamos válidamente considerar que la gran parte de la obra de Aira es una reflexión barnizada por una historia ficticia o, dicho de otra manera, una ficción como teoría de una concepción y práctica de la novela o del arte. Sin perder o renunciar a su condición de novela o de ficción novelesca, los relatos incurren en el terreno de la teoría. Este desvío enciende las luces de alerta por infracción al modelo canónico novelesco, como también lo hace la mezcla de formas novelísticas y ensayísticas.

¹²⁸ *Ibidem.*

1-6- Derrumbe de las fronteras entre ensayo y novela, ficción y realidad

1-6-1- Entre ensayo y novela

Al igual que la estética del procedimiento, la intromisión del discurso ensayístico¹²⁹ en las novelas de Aira es otro de los hitos de su poética novelesca. La trama se ve reiteradamente cortada por fragmentos de ensayo, reflejando así no sólo el carácter poroso de la novela, sino también su dimensión híbrida. La novela ha dejado de ser exclusivamente hoy el pórtico de la ficción, para convertirse en una conjugación de elementos ficticios, artísticos y críticos. Este nuevo mapa ha fomentado una incrustación sin precedente entre novela y ensayo y consecuentemente una erosión de los límites entre ambos géneros.

Inmaculada Torres Rivas pone de realce este parentesco y señala que la heterogeneidad y la riqueza del género novelesco sólo son comparables con las posibilidades narrativas de la forma ensayística.¹³⁰ José Luis Gómez-Martínez ve en esta afinidad entre ambos géneros el encuentro de dos formas de exposición literarias: “la meditación” y “la idea” (para el ensayo) por una parte, y por otra la “narración” y la “fábula” (para la novela).¹³¹ Pero sin ir más lejos podemos hacer una analogía con el

¹²⁹ Entendemos por discurso ensayístico –tomando los términos del que se considera creador del género, Michel de Montaigne– una “reflexión” o un “juicio” sobre algún asunto, o algún dato. Para más definiciones, características o trayectoria del ensayo, remitimos a Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo* de José, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981. Conviene añadir también que la reflexión sobre el proceso desemboca muy a menudo en la forma ensayística.

¹³⁰ Véase Inmaculada Torres Rivas, “El ensayo como prolongación de la novela, *La Eva futura/La letra futura* de Lucía Etxebarria” en *Actas del VIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispana Contemporánea “Novela y Ensayo”*, El puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2000, pp. 203-210.

¹³¹ José Luis Gómez-Martínez va más allá del mero encuentro entre ensayo y novela y hace hincapié en la dificultad misma de diferenciarlos a veces. Da el ejemplo de *Historia de una pasión argentina* de Mallea, cuya poética se asemeja mucho a la de Aira. Mientras los críticos Peter Earle y Robert Mead, en su *Historia del ensayo hispanoamericano*, la consideran como “el ensayo más importante” de Mallea, la Editorial Espasa Calpe, al publicarla, clasifica a la obra de novela.

caso de J. Luis Borges. Su obra, que oscila entre “el cuento y el ensayo breve”¹³², representa una ilustración de la fusión del discurso ficcional con el discurso ensayístico. Otro caso típico en las letras argentinas es también Ernesto Sábato. Su narrativa presenta un panel híbrido entre ambos géneros.

El cruce entre novela y ensayo nos recuerda aún uno de los caminos mayores que hemos trazado anteriormente para un primer acercamiento a la obra de Aira: la postmodernidad. La hibridación genérica, que es uno de sus iconos, puede servir de interpretación previa para esta heterogeneidad genérica. La novela y el ensayo o, el discurso ficticio y el ensayístico, se cruzan y alternan en la novela aireana censurando la línea divisoria que hasta ahora había trazado la modernidad.

Para analizar este fenómeno, nos basaremos primero en el caso de *La Princesa Primavera*. La novela relata la vida solitaria de una princesa llamada Primavera. Encerrada en su castillo, en una isla panameña, la princesa desempeña también, como muchos de los personajes de Aira, una actividad intelectual y artística, la traducción. Hace versiones al castellano de novelas inglesas y francesas para editores de Panamá. Ahora bien, eso será un pretexto o más bien una ocasión para que Aira haga un repaso de la actualidad de la traducción no sólo en la isla, sino en su ejercicio en general. Entre los puntos planteados podemos reseñar esquemáticamente los siguientes:

- Traducción como oficio: “era parejamente exigente (cada frase, un desafío), agotador para quien lo hiciera sin interrupciones, y poco gratificante en tanto no era creativo y sí en cambio muy vulnerable a las críticas”¹³³.

¹³² Salvador García Pozuelo, “Escritos breves de Jorge Luis Borges entre el ensayo y el cuento”, en *Actas del VIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispana Contemporánea “Novela y Ensayo”*, op. cit., pp. 87-94.

¹³³ C. Aira, *La Princesa Primavera*, México, Ediciones Era, 2003, p. 16.

- Problemas de traductología: “de una traducción siempre era más fácil ver los defectos que los méritos: un error saltaba de la página, como luz roja, mientras que su calidad estaba diluida a lo largo de todo el libro”¹³⁴.

- Traducción y lector: “la gran mayoría de los lectores, por no decir todos, en especial tratándose de esa clase de novelas, directamente ignoraba que hubiera un traductor”¹³⁵.

Las cuestiones planteadas son de diferente índole. A las anteriormente referidas se suman otras como traducción y literatura (texto trivial vs texto clásico), traducción y editorial, traducción y mercado, etc.

Estos diferentes puntos vienen a ser los distintos argumentos que el autor plantea en lo que se podría llamar “breve ensayo” sobre la traducción. La narración de la historia de la princesa se suspende momentáneamente y deja su sitio a un discurso ensayístico. Para Mariano Baquero Goyanes, la intromisión del ensayo en el texto narrativo está ligada a la desaparición momentánea de la trama o del personaje.¹³⁶ En este caso, el personaje de la Princesa no desaparece sino que Aira lo utiliza como ejemplo. Se apoya en su experiencia para fundar sus ideas. En suma, lo emplea como paradigma en el ejercicio de la traducción en un lugar particular como Panamá.

La reflexión sobre la traducción deriva hacia otros temas como: la lectura, la presencia del autor en la tapa de su obra y a través del estilo, la “novela mala” frente a la “novela buena”, o en otras palabras, la “literatura buena” frente a la “subliteratura”. Así nada más arrancar, la historia de *La Princesa Primavera* cae en la reflexión ensayística. El relato se divide pues en dos partes: la primera que, como prólogo, corresponde a la

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Véase Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela; qué es el cuento*, estudio preliminar de Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

parte ensayística y la segunda que es el cuerpo narrativo. En suma, se teje mediante el discurso reflexivo y el discurso ficticio.

La conclusión que hace Natalia Álvarez Méndez sobre *Corazón tan blanco* de Javier Marías podría aplicarse atinadamente a *La Princesa Primavera* de Aira: “de manera paralela a la voz narrativa de la historia relatada, apreciamos la presencia de una voz que, más que narrativa, se descubre como ensayística, comunicativa, reflexiva, expositiva y argumentativa”¹³⁷.

La novela es para Aira un territorio sin fronteras, un espacio en el que ficción y ensayo se imbrican y se complementan en una perfecta armonía. Huelga repetir que, para él, novelar no significa sólo ficcionalizar, sino también reflexionar sobre todo lo que gira en torno a la literatura, al ejercicio artístico y, en este caso, a la traducción. Novela y ensayo no se ven en su obra como antagonistas. Se hermanan e incluso se confunden en algunas ocasiones. En efecto, si en *La Princesa Primavera* se manifiesta claramente un principio ensayístico o “algunos pasajes de tinte ensayístico” –para retomar la expresión de Natalia Álvarez Méndez–, en *La trompeta de mimbre* –la novela paradigma de este fenómeno– nos hacemos la típica pregunta: ¿es novela o ensayo? Aunque esta cuestión suele llevar a una discusión bizantina, merece la pena plantearla para percatarse de la profunda disolución de ambos géneros. Los diferentes fragmentos que componen la obra son comparables con breves ensayos sobre literatura, arte, cine, política, filosofía. Cada uno se caracteriza por una fuerte presencia del acto reflexivo que, en algunos casos, borra el acto narrativo. Para ilustrar esta presencia, analizaremos brevemente algunos casos, unos caracterizados por la superposición de ambos discursos y otros por la ausencia total de narración.

¹³⁷ Natalia Álvarez Méndez, “Elementos ensayísticos en la novela actual”, en *Actas del VIII Simposio...*, op. cit., p. 22.

El primer fragmento (“Cualquier hombre...”) nos introduce de lleno en el ambiente ensayístico o teórico de la novela. Aira plantea en él cuestiones básicamente críticas: la relación entre la imaginación (la fantasía) y la realidad dando como ejemplo la conquista de una mujer deseada. Pero como *du coq à l’âne* (saltar de un tema a otro), la reflexión deriva en la teoría del cubismo: “es asombrosa la cantidad de puntos ciegos que persisten en nuestro conocimiento de la historia del cubismo, el movimiento pictórico más influyente del siglo XX”. Aira hace a continuación una gran labor crítica. Ofrece una profunda radiografía del cubismo repasando sus orígenes, su estética y sobre todo los fundadores y pioneros del movimiento: “hay que tener en cuenta que en los años 1911 y 1912 el nombre cubista se aplicaba oficialmente a los pintores vanguardistas que exponían en el Salón anual de París: Delaunay, Léger, Gleizer, Metzinger, que pasaba por el jefe de fila, (...). A Picasso y Braque se los tenía por antecedentes o precursores...”¹³⁸. El fragmento se cierra por una disertación sobre la “indeterminación” y la “manipulación” de la realidad.

Como podemos observar, este micro-relato que abre la “novela” se caracteriza por la ausencia de argumento narrativo. Es una suma de ideas que desfilan a través de la pluma del autor y a veces sin conexiones. En otro fragmento con un título muy sugerente, “Introducción y ensayo”, se percibe, de la misma manera, la tendencia ensayística. La primera parte, “Introducción”, se inicia con un monólogo del protagonista que retrata su estado de ánimo melancólico tras un día de “pequeños fracasos”. Pero esta narración, como una falsa alarma, no tarda en desembocar en un discurso teórico:

En este momento tuve una especie de pequeña iluminación privada que lo cambió todo, que le dio color y vida a todo. Mi estado de ánimo

¹³⁸ César Aira, *La trompeta de mimbre*, op. cit., pp. 17-18.

cambió: se instaló de pronto en una cima donde había acción... No habría podido decir de qué se trataba exactamente. O mejor dicho: se trataba de la Literatura.¹³⁹

El argumento se convierte, en adelante, en una discusión sobre la literatura, sobre la “Reina del mundo” como lo llama el autor: elogio y dificultad (“la Literatura, esa institución grandiosa y pesadísima”), función (“la literatura nació como una corrección marginal a la crueldad implícita del pensamiento creativo”), “plegaria de gratitud” (“¡Qué haría yo sin ti, Literatura! ¡Qué sería de mi vida!”)

Esos fragmentos citados se destacan por su carácter ensayístico. Cada uno es una expresión o expresiones del punto de vista de Aira sobre diferentes temas. Por consiguiente se definen por una ausencia de argumento narrativo, aun siendo parte de una obra considerada como novela.

En cambio, el relato titulado “Espía” protagoniza el encuentro de ambos discursos. Pero el texto se lee más bien como un auténtico cuento borgeano. Primero se apoya en el tema del doble: Aira-espía y Aira-escritor (“Soy un agente doble infiltrado tanto en el Alto Mando de las fuerzas de ocupación de la Argentina como en la Coordinación secreta de la Resistencia” / “En un cuarto intermedio (donde estaba sucediendo muy rápido) vuelvo a ser el “escritor” César Aira, al lado de Liliana”). Luego el texto oscila entre ensayo y ficción. En efecto, la historia del “espía” no es más que una ilustración de una teoría sobre arte dramático que Aira plantea ya desde la primera línea: “si yo fuera un personaje de una obra teatral, la falta de verdadera privacidad me provocaría un sentimiento de desconfianza, de inquietud, de sospecha”¹⁴⁰. El relato toma la forma de una teoría-ilustración. Los razonamientos sobre la

¹³⁹ *Idem.*, p. 82.

¹⁴⁰ *Idem.*, p. 49.

representación ante un público se basan en el ejemplo del espía como paradigma. El relato se transforma finalmente en un cuento ensayístico.

La trompeta de mimbre simboliza, en resumidas cuentas, la relación misma (alternancia, superposición, sustitución) entre el discurso narrativo y el discurso ensayístico, dos líneas contiguas en la narrativa aireana. La fuerte carga metaliteraria que hemos subrayado anteriormente es uno de los factores principales de la disolución genérica (ensayo y novela, en este caso) muy característica de su obra; una disolución que es, pues, clave para la comprensión de su universo novelesco. A este respecto, un esquema de José Luis Gómez-Martínez nos podría servir de barómetro hermenéutico para algunos textos de Aira (aunque recordamos que este esquema no es más que un indicador; la forma más frecuente en la obra de Aira es la aparición diseminada de fragmentos ensayísticos en la ficción):

<u>Ensayo</u>		<u>Novela</u>
A		B
(meditación)	_____	(narración)
(idea)		(fábula)

Los relatos recorren frecuentemente esta línea y se prestan a veces a cierta ambigüedad. Las novelas de Aira se parecen, en este sentido, a los “nivolas” de Unamuno, un término que acuñó el filósofo para mostrar el carácter ensayístico de sus novelas y para superar las pautas canónicas del género.

Tal vez habría que preguntarse sobre el significado de la novela para Aira. Para él, la novela es un espacio de hibridación, de interrelación y de imbricación de géneros; la novela es una región sin fronteras donde, a través de la expresión directa (ensayo, reflexión, comentario...) o indirecta (ficción), se puede expresar libremente su visión del mundo. La literatura es para Aira libertad de crear, de conjugar, de mezclar, y de mestizar formas e ideas. Lo que decía Maurice Blanchot de Hermann Broch –citado por

Todorov para ilustrar la disolución de géneros— se podría decir también de Aira: ha sufrido, como muchos otros escritores de nuestro tiempo, esa presión impetuosa de la literatura que no soporta ya la distinción entre los géneros y necesita romper los límites.

Así como observamos, esa poética será un elemento relevante a la hora de comparar la obra de Aira con lo que se ha considerado como canon de la novela. Pero antes aún de abarcar el tema, nos proponemos descifrar otro punto de esta poética que, como era de esperar en un estudio sobre el autor, plantea una de las cuestiones más viejas de la literatura y del arte en general: la relación entre ficción y realidad.

1-6-2- Ficción y realidad

Si hay otro rasgo que define la obra de Aira, además de la mezcla de género, es el peculiar tratamiento de la ficción y de la realidad. La libertad de creación a que hemos aludido antes no se limita sólo a mezclar formas, sino que también determina su manera de aprehender y exponer este complejo e inasible objeto llamado “realidad”. Por eso, hasta nos preguntamos si buscar la realidad en un relato de Aira no será un camino equivocado tanto para el crítico como para el lector. “¿Es real o ficticio?” puede ser una pregunta inadecuada a la hora de analizar un texto de Aira.

Para entender la relación entre ficción y realidad en Aira es tal vez importante comprender la noción de “rizoma”¹⁴¹ que Gilles Deleuze y Félix Guattari definen como característica del pensamiento postmoderno. Como la abeja y la orquídea, ficción y realidad hacen rizoma en la obra de Aira.

Los principios que rigen el rizoma pueden describir los rasgos de la relación ficción / realidad en Aira. En efecto, no hay dualismo entre los dos términos, no existe

¹⁴¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*, Valencia, Pre-textos, 2002. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Título original: *Rhizome, Introduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

un eje genético, un eje central, ni de superioridad y tampoco uno es “copia” de otro. Para entender mejor el concepto, los dos críticos se basan en varios ejemplos: el cocodrilo no toma la forma de un tronco, como el camaleón no toma los colores de su medio ambiente y la pantera no imita, no reproduce, sino que pinta el mundo con sus colores, produce rizomas. Pero el ejemplo paradigmático del rizoma es sin duda el de la orquídea y la abeja:

La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos.¹⁴²

En términos más precisos, diremos que la ficción no es la copia de la realidad, ni la novela es directamente copia del mundo real. Ambas forman un cuerpo heterogéneo. Una no constituye el reflejo de la otra, como se dice generalmente. Tienen una “evolución paralela”. Alfonso de Toro toma a Borges como ejemplo de una expresión rizomática “puesto que no considera la literatura como un reflejo del mundo, sino que ésta sostiene una relación rizomática con el mundo: la literatura *crea* un mundo, *hace* un mundo con el mundo. La literatura no es mimesis (un término que proviene del dualismo aristotélico), sino que crea otra realidad”¹⁴³. Esta misma relación es la que observamos entre ficción y realidad en Aira, algo que produce frecuentemente una sensación extraña al leer estos tipos de relato.

Nos apoyaremos en *La Princesa Primavera* para analizar este fenómeno de rizoma. Ya desde la primera frase, la novela presenta la configuración de ambos

¹⁴² *Idem.*, p. 23.

¹⁴³ Alfonso de Toro (1997), *op. cit.*, p. 18.

conceptos en el plano narrativo: “en una isla paradisíaca frente a las costas de Panamá vivía la Princesa Primavera, en un bello palacio de mármol blanco. Era joven, hermosa, y soltera. Su única compañía era la servidumbre, de la que oficiaba de mediadora el ama de llaves Wanda Toscanini”¹⁴⁴. Las protagonistas Princesa Primavera y Wanda Toscanini representan los dos elementos del rizoma. En efecto, Aira hace a través de estos personajes una ingeniosa combinación entre ficción y realidad (personaje ficticio y personaje real). Partiremos de un esquema en el que representamos los diferentes niveles narrativos para reflejar bien esta estructura rizomática. Distribuimos los personajes según su nivel en la trama en dos columnas y entre ellos el espacio narrativo:

A- Ficción	B- Marco espacial	C- Realidad
Princesa Primavera	Palacio / Isla cerca de	Wanda Toscanini
General Invierno	Panamá	(hija del gran director
Arbolito de Navidad		italiano Arturo Toscanini)
		Vladimir Horowitz

Mediante la destrucción de las fronteras entre A y C, Aira trenza una historia en la que la ficción y la realidad cohabitan en una región permeable, transparente, una región en la que no son dos elementos diferentes y separados, sino que forman el mismo tejido, forman un rizoma. Por una parte, la novela narra el asalto que prepara el General Invierno, acompañado de su lugarteniente el Arbolito de Navidad, al Castillo de su pariente, la Princesa Primavera. Aira utiliza los elementos del tiempo para narrar una historia que se asemeja mucho a un cuento infantil. El ambiente es particularmente ficticio, inventado. Sin embargo, la intervención del personaje Wanda Toscanini, altera este ambiente considerado hasta el momento como esencialmente ficcional. Con este

¹⁴⁴ César Aira, *La Princesa Primavera*, México, Ediciones Era, 2003, p. 7.

personaje, Aira hace hincapié en el mundo de la realidad. Su presentación constituye el primer paso: “hija de un famoso director de orquesta, viuda de célebre pianista”. El relato conjuga la historia de la Princesa Primavera y la de Wanda Toscanini que se había casado con el famoso pianista estadounidense de origen ruso Vladimir Horowitz: “ella era hija de Arturo Toscanini, el más celebrado de los directores de orquesta, y siempre había pensado que el mejor regalo que podía hacerle a su padre era casarse con un músico célebre”¹⁴⁵. La muerte de su esposo sume a Wanda en la amargura. Aira reconstruye en esta novela algunos elementos de la vida de la pareja: el drama de Wanda (“su drama empezó el día de su casamiento... casarse con un pianista neurótico fue un error casi inexcusable”), la obra y muerte de su esposo (“el pobre Horowitz fue de crisis en crisis, dejó de tocar, volvió a tocar y murió sin que lo reivindicaran. El proceso amargó a Wanda”), y el cadáver de su marido.

Pero conviene recordar que la novela no cuenta dos historias paralelas, sino que, como en las características de un rizoma, narra una historia múltiple, formada por diferentes entradas. La relación Princesa Primavera / Wanda Toscanini –símbolo de la forma rizomática ficción / realidad– que el narrador establece a continuación despeja cualquier idea de dualismo, cualquier separación entre ficción y realidad, entre ambas historias: “después de la muerte de Horowitz, con el cese de los ingresos por conciertos, las ventas de los discos habían caído en picada (los críticos no lo perdonaron ni muerto, al contrario, se encarnizaron más), y la viuda debió emplearse como ama de llaves”¹⁴⁶. ¿Dónde termina la ficción y dónde empieza la realidad? La manera como ambas se entrelazan en el relato es propia del rizoma. La ficción se lleva a cabo en la realidad y la realidad en la ficción. En otras palabras, es como conciliar dos conceptos antagónicos. No se trata de narrar una historia ficticia que es el reflejo de otra historia real, sino hacer

¹⁴⁵ *Idem.*, p. 53.

¹⁴⁶ *Idem.*, p. 54.

que una historia ficticia y otra real compartan un mismo sello narrativo, hacer que ambas formen una misma; hacer que no “realicen copias”, sino que “hagan mapa”, como dicen Deleuze y Guattari.

La *Princesa Primavera* protagoniza, pues, la relación que mantienen ficción y realidad en Aira. Con el sistema rizomático, tenemos dos elementos heterogéneos que se encadenan y se suplen. Esa relación se percibe también a través de otro encadenamiento típico en Aira: el de espacio e historia.¹⁴⁷

Así, el relato aireano, como en el rizoma, no parece establecer una línea divisoria entre lo real y lo ficticio. Los conceptos forman un mapa cuyos límites son esponjosos. Las historias narradas descansan en una imbricación de ambos elementos.

Mediante la estructura rizomática, lo extraordinario y lo cotidiano, lo real y lo fantástico y lo vivido y lo imaginario conviven con total naturalidad en el templo de la narración.

Como paradigmas de esta estética –mezcla de ficción y no ficción– en el ámbito argentino se puede citar *Abaddón el exterminador* de Sábato o los cuentos de Borges. Por eso dirá Julio Peñate Rivero, refiriéndose a esa obra de Sábato, que el uso de “material originario del mundo extraficcional” como recortes de prensa, entrevistas, la incorporación del escritor y Matilde, su mujer, a la novela como personajes de la misma” aparece como un “intento de borrar fronteras para incorporar ambas categorías, ficción y no ficción en un orden superior”¹⁴⁸. Esta relación define la fisonomía misma del rizoma.

En suma, si lo más destacado de la ficción novelesca es la ficcionalización de hechos y personajes reales o la utilización de personajes y hechos ficticios –que en

¹⁴⁷ En la última parte de nuestro trabajo dedicada al espacio hemos tratado detenidamente la relación entre ambas categorías.

¹⁴⁸ Julio Peñate Rivero, “Disolución y síntesis en la narrativa de Ernesto Sábato”, en *Mestizaje y disolución de géneros...*, op. cit., p. 219.

ambos casos se leen como copia o reflejo—, en Aira observamos más bien una “explosión de dos series heterogéneas en líneas que son constituidas por un mismo rizoma” (Deleuze/Guattari). El relato es como “una tarjeta con doble entrada”, cada una participando del trazado del mapa narrativo. El encuentro entre la avispa y la orquídea es el mismo entre ficción y realidad. La función mimética se disipa y el sistema rizomático se vuelve el código narrativo.

Ahora bien, la relación entre ficción y realidad, la mezcla de formas genéricas (novelesca y ensayística) y la poética del procedimiento constituyen elementos claves a la hora de cotejar la narrativa aireana con el canon novelesco. En el siguiente capítulo veremos si es válido afirmar, y en qué medida, que su obra es una transgresión de la tradición novelesca, un anti-canon o un nuevo canon, o sobre todo, como prefieren formular algunos críticos, una “contestación” al modelo canónico.

2- ¿Una narrativa como transgresión de las normas canónicas de la novela?

Hablar de una estética postmoderna y de una herencia vanguardista como señas de la obra de Aira nos revela, de entrada, los síntomas de una narrativa que se adscribe en corrientes básicamente renovadoras y rupturistas. Esa sentencia de primer nivel nos puede llevar también a hablar de una narrativa transgresora. Pero habría que acercarse acaso a su narrativa comparándola no sólo con los modelos anteriores de la novela, sino también con los del momento actual en el que se desarrolla ésta misma. Esa doble consideración conlleva una lectura a la vez diacrónica y sincrónica. Mediante la lectura diacrónica intentaremos cotejar la novela de Aira con el modelo tradicional o canónico (que la crítica identifica con el decimonónico). Pero incluso en esta confrontación pueden surgir algunas preguntas relativas a ese camino hermenéutico: ¿el modelo decimonónico es válido como barómetro para la narrativa actual? ¿Seguir escribiendo novelas como las de aquel entonces, o más cerca todavía, las del llamado *boom* hispanoamericano, no es sino una nueva transgresión por parte de una nueva forma, o un anacronismo? La opinión de Todorov a este respecto merece una gran atención. Pronunciándose sobre el caso de la poesía en prosa, recalca el crítico que “los poemas en prosa solían parecer una excepción en tiempos de Baudelaire pero ¿quién se atrevería a escribir hoy todavía un poema en alejandrinos, con versos rimados, a menos que se tratara de transgresión de una nueva forma?”¹⁴⁹.

Si la novela del siglo XIX es considerada como el canon, para Henri Godard la del XX –y sobre todo la francesa– ha sido marcada por un “movimiento ininterrumpido de contestación de la novela”. Apoyado en los casos de Proust, Gide y Robbe-Grillet, muestra cómo éstos se encarnaron en deconstruir el sabio aparataje del modelo

¹⁴⁹ Tzvetan Todorov citado por Irene Andrés-Suárez, *op. cit.*, p. 10.

decimonónico a través de « techniques du cadrage et du montage transposées du cinema, bouleversements et chevauchements chronologiques qui obligent le lecteur à reconstituer l'ordre de l'histoire, mobilité des foyers de narration ». ¹⁵⁰ A esta larga cadena “contestataria” se han sumado hoy narrativas infractoras entre las cuales situamos la de Aira.

El término “transgresión” puede leerse entonces, en un primer nivel, como “*contestation*” tal como lo emplea Godard: innovación, ruptura, nueva forma de hacer y de ver que difiere del modelo tradicional. En un sentido más extremo puede traducirse como “rebeldía”, como lo ha sido para la Vanguardia o el Nouveau Roman. ¹⁵¹

La reacción y los postulados estéticos de estos movimientos nos permiten entender qué se considera como *canon*. El término es polémico (“un laberinto en el que se ha extraviado la teoría”, dirá Enric Sullá); no obstante, podemos apuntar algunas notas características de este concepto.

En su compilación canónica ¹⁵², Enric Sullá define el canon, “de una manera sencilla y práctica”, como “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas de ser estudiadas y comentadas”. ¹⁵³ Frank Kermode lo compara con el modelo bíblico. Wendel V. Harris, a cuya definición nos inclinamos, habla de “textos selectos” y de “punto de referencia común”. Así, hablaremos de canon entendiéndolo como textos o autores paradigmáticos en la historia de la novela. Henri Godard sitúa el canon en el

¹⁵⁰ Henri Godard, *Le roman mode d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006, p. 13.

¹⁵¹ Jean Ricardou muestra en su libro *Le nouveau roman* cómo las ediciones se negaban a publicar esas novelas por ser consideradas rebeldes y anti-literarias.

¹⁵² Enric Sullá reúne en su libro *El canon literario* (Arco/ Libros, 1998) artículos de los pioneros del debate sobre el canon: H. Bloom, J. Culler, H. L. Gates Jr., H. U. Gumbrecht, W. V. Harris, F. Kermode, J. C. Mainer, W. Mignolo, J. M. Pozuelo, L. S. Robinson.

¹⁵³ Enric Sullá: “El debate sobre el canon literario”, *El canon literario*, p. 11. El crítico se sirve también de la definición de Pfeiffer, más completa: “etimológicamente, la palabra **canon** procede del griego **Kanon**, que designaba en un principio una vara o una caña recta de madera, una regla, que los carpinteros usaban para medir; luego en un sentido figurado, pasó a significar ley y norma de conducta, es decir, una ética. Sin embargo, los filólogos alejandrinos utilizaron el término para designar la lista de obras escogidas por su excelencia en el uso de la lengua y por ello consideradas modélicas, es decir dignas de imitación” (p.19).

XIX durante el cual sostiene que ya había un modelo común de novela y baraja términos como “balzaquiano”, “tradicional”, “realista” y “mimético”. En un empleo más amplio, el canon remite a un momento literario cuyos rasgos están compartidos entre diferentes narradores. Así, escucharemos hablar de canon del *Boom*, canon de la novela postmoderna. Pero, para mayor comprensión y mejor aplicación, acudiremos también a la propia concepción que tiene Aira. En efecto, en su ensayo “La nueva escritura”, Aira habla de “novela profesional”, término que, para nosotros, define acertadamente lo que se ha considerado como canon novelesco: “una vez que ya existe la novela “profesional”, en una perfección que no puede ser superada dentro de sus premisas, la de Balzac, de Dickens, de Tolstoi, de Manzini, la situación corre peligro de congelarse”¹⁵⁴. Esos autores, que Aira elige como referencias y como profesionales, son iconos de la tradición novelesca y, al mismo tiempo, forman parte del canon citado por los críticos. A través de este ensayo, Aira formula fundamentalmente todo nuestro planteamiento: el canon vs transgresión o contestación. En otra cita, deja claro esas dos únicas vías que se ofrecen hoy como alternativas ante el canon:

Una vez constituido el novelista profesional, las alternativas son dos, igualmente melancólicas: seguir escribiendo las viejas novelas, en escenarios actualizados; o intentar heroicamente avanzar un paso o dos más. Esta última posibilidad se revela un callejón sin salida, en pocos años: mientras Balzac escribió cincuenta novelas y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desangrándose, Joyce escribió dos, Proust una sola. Y fue un trabajo que invadió la vida, la absorbió, como un hiperprofesionalismo inhumano.¹⁵⁵

¹⁵⁴ César Aira, “La nueva escritura”, *op. cit.*, p. 1.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

Esos nombres que Aira cita son de los pioneros de la tradición novelesca. Al mencionarlos, Aira no sólo hace hincapié en lo que es el modelo canónico, “hiperprofesional”, sino que también define su actitud frente a esta tradición. Más que “seguir escribiendo las viejas novelas” o “avanzar un paso o dos más”, Aira se alía a una “tercera alternativa” amparándose de la coraza y del escudo vanguardistas: “por suerte existe una tercera alternativa: la vanguardia, que, tal como la veo, es un intento de recuperar el gesto del aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica. Es decir hacer pié en un campo autónomo y válido socialmente, e inventar en él nuevas prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes”¹⁵⁶.

Esa línea de demarcación caracteriza principalmente su narrativa y define su poética. En el punto siguiente, analizaremos este hiato que protagoniza su obra, con respecto al canon. Pero antes, debemos señalar que no pretendemos basarnos en un autor o una novela determinada. Reseñaremos los criterios estéticos de la novela tradicional y mostraremos si y cómo la poética de Aira representa una transgresión de dichos criterios. Para ello, desarrollaremos tres niveles principales: el enfoque (la narración como teoría), la mezcla de género y la relación ficción y realidad; tres puntos que se corresponden con los analizados anteriormente.

2-1- La ficción como expresión de una poética: ¿una infracción al canon?

Una de las constantes en los textos de César Aira es la dimensión teórica. El relato no es una mera expresión de la ficción, sino que implica una gran labor crítica y reflexiva. Esta poeticidad que Aira transmite como sostén de sus novelas pone en tela de juicio uno de los fundamentos de la novela tradicional: la ficción como reflejo de la vida

¹⁵⁶ *Idem.*, p. 2.

y de la realidad social. En efecto, uno de los grandes valores de la novela ha sido siempre su orientación mimética. Mediante la ficción, el novelista representaba toda una sociedad y sus costumbres. Por eso, Stendhal veía la novela como “espejo”, Balzac la quería “secretaria de la realidad” y Zola la consideraba “documento humano”.

En su famoso estudio, Michel Raimond llega a decir, refiriéndose a este modelo, que “la novela es la vida, sin duda, pero puesta en orden y puesta en palabras, es lo real hecho lenguaje”¹⁵⁷. Es que, la novela o el novelista parece estar consciente de su papel, de su misión –conocer la realidad y darla a conocer exponiéndola– con respecto a la sociedad: documentar, como un historiador, registrar todas las fluctuaciones del presente y de la época. Por eso, prosigue Michel Raimond que la edad de oro de la novela se sitúa sin duda en el siglo XIX, de Balzac a Zola. El género se proponía entonces ser el espejo de toda una época, el novelista era el historiador del presente, un doctor en ciencias sociales.¹⁵⁸ Lukàcs la define como la “historia de un individuo problemático”, poniendo el acento sobre dos elementos fundamentales a este respecto: la “historia” y el “individuo”.¹⁵⁹ En efecto, el contar una historia, cuya estructura descansa en una intriga, un desarrollo y un desenlace es la piedra angular del acto novelesco tradicional. Esa historia no es un simple producto de la imaginación, sino el espacio de un individuo, tras el cual se retrata todo un grupo, una sociedad o una época. De allí que se pueda leer a *Madame Bovary* no sólo como historia de un individuo problemático, sino también como efigie de una sociedad de fin de siglo decadente. La historia de Macondo o de Aureliano Buendía, tomando un ejemplo en el ámbito hispanoamericano, va más allá de una historia de familia y simboliza todo el continente latinoamericano.

¹⁵⁷ Michel Raimond, *Le roman*, Paris, Éditions Armand Colin, 2000, p. 9. La primera edición es de 1987. Las traducciones son nuestras.

¹⁵⁸ *Idem.*, p. 21.

¹⁵⁹ Véase Georg Lukàcs, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966.

Esos elementos resumen brevemente lo que llamamos “enfoque” de la novela tradicional: la narración de una historia cuyo marco es la vida social.¹⁶⁰ Ahora, dicho enfoque ha sido objeto de transgresión por parte de varias corrientes, desde el principio del XX, siendo la Vanguardia una de las más destacadas. En efecto, la novela se había olvidado de su esencia: el arte. Si para Aira hay un elemento que explica la génesis de las vanguardias es precisamente el intento de liberarse de la atadura tradicional y devolverle a la literatura su esencia. La sociedad deja de ser el referente exclusivo de la novela. Ésta, en un acto narcisista, empieza a mirarse el ombligo, a reflexionar sobre sí misma. La narración se vuelve teoría. En Aira, esta teoría se traduce generalmente en una búsqueda del procedimiento.

El desplazamiento del postulado del modelo tradicional ha desatado la idea de una “crisis de la novela” y creado el concepto de “anti-novela”. Aira opone los términos de “historia” y “sociedad” a los de “anécdota” y “procedimiento”. La trivialidad de lo contado lleva al lector a hablar de una historieta. Un caso paradigmático es *Cómo me hice monja*. El niño Aira cuenta cómo el consumo de un helado le causa enfermedad, y más tarde la muerte. En torno a esta anécdota se va tejiendo las “pequeñas historias y aventuras” del niño Aira.

En *La guerra de los mundos* el hijo de Aira, con sus videojuegos, se presta a una destrucción de mundos imaginarios. Este juego tan banal, que desata reflexiones y disputas entre Aira y su mujer, constituye la historia de la novela. Así, ya no estamos frente a una novela con la que el lector hace correlaciones de su propia vida —como es el ejemplo de la novela tradicional—, frente a una novela en la que el lector queda

¹⁶⁰ La definición que algunos diccionarios como Littré (francés) dan de la novela permite contemplar esta estética tradicional: “una historia fingida, escrita en prosa, en la que el autor intenta atraer el interés por la pintura de las pasiones, las costumbres, o por la singularidad de las aventuras”. (Traducción nuestra).

completamente cautivo, sino frente a una especie de *fait divers* protagonizado por el mismo Aira.

Para algunos críticos, no se trata de la crisis de la novela o de la desaparición de la novela como lo predecía Maurice Blanchot¹⁶¹, sino de la crisis de la ficción. En efecto, las vanguardias pusieron una etiqueta de caducidad a la ficción como representación del mundo, un plazo que se está cumpliendo con la postmodernidad. En realidad, no es que la creación novelística haya entrado en crisis. Es la utilización de la ficción como una forma vigente de representación del mundo lo que pareciera estar cuestionado.¹⁶² Esa era de transgresión en la que habita la novelística actual es el resultado lógico de transformación que experimenta la sociedad. Alain Robbe-Grillet se pregunta aún cómo puede quedar inmóvil y fija la literatura novelesca cuando todo a su alrededor evoluciona. El cambio de paradigmas estéticos, que refleja esencialmente la narrativa de Aira, explica pues la transgresión de la que venimos hablando. Analizando el fenómeno bajo la óptica de la postmodernidad, María Carmen África Vidal resume de manera clara dicha transgresión y, más allá, muestra lo que es el canon y las desviaciones que hoy definen la novela:

...estos cambios experimentados por el arte y la literatura no son casuales, sino fiel reflejo de las transformaciones sociales de los últimos años. La sociedad del siglo XX no es, claro está, la misma que la del siglo XIX, y las nuevas formas de la novela, más bien la “anti-novela”, revelan el contraste entre dos épocas. La novela del siglo anterior tenía un narrador omnisciente que ofrecía al lector una historia coherente y bien organizada, un argumento cerrado y lineal, con un comienzo, un desarrollo y un final

¹⁶¹ Véase M. Blanchot, *El libro por venir*, op. cit.

¹⁶² Véase Gonzalo Contreras, “La crisis de la ficción y la novela contemporánea”, en *Estudios públicos* (Revista), Centro de Estudios Públicos (Santiago de Chile), n.º 33, 1989, www.cepchile.cl/dms/archivo_1748_90/rev33_contreraspdf.

y unos personajes que nos podían servir de modelo, por ser, en la mayoría de los casos, ejemplares.¹⁶³

Frente al dogma mimético de la novela tradicional, la ficción actual propone rescatar la creación artística sepultada durante mucho tiempo por el afán de representar a la sociedad. Por eso, Aira hace de sus novelas laboratorios de examen (auto) crítico. Refleja a través de ellas su poética y también la literatura como creación artística. Por no ser reiterativos, les remitiremos al capítulo anterior donde hemos mostrado cómo sus personajes, en este caso Varamo, Perinola, el Doctor Aira, hacen del procedimiento, o su búsqueda, el atributo mismo de su creación. Pero aun podemos dar otro ejemplo para ampliar este panel. *Cumpleaños* es un relato típico que ilustra el desencuentro con el modelo tradicional. La novela parte, como no podría ser de otra manera, de una pequeña historia, una historieta. Al cumplir cincuenta años, Aira descubre que durante toda su vida ha estado equivocado en un asunto tan nimio como las fases de la Luna. Siempre ha creído –y según lo que le enseñaron en la escuela– que el lado oscuro de la Luna se debe a la sombra que proyecta la Tierra sobre ella. Había pasado media vida sin saber que estaba en un error. Esta anécdota hace las veces de argumento de la novela, que, más adelante se convertirá en un hilo de recuerdos y reflexiones sobre la literatura. Al final de la lectura, la pregunta que nos asalta es ¿qué cuenta la novela?

En efecto, ya no se trata de una historia construida con un principio, un desarrollo y un final. Es más bien una mesa de reflexión sobre la escritura (la literatura en general entendida tanto por el escritor como por el lector) en la que aparecen algunos fragmentos narrativos diseminados. Hasta hablamos de una “no narración”, debido a una ausencia de historia (“no es la escritura de una historia lo que interesa sino la historia de la escritura”, diría Ricardou).

¹⁶³ María Carmen África Vidal Claramente, *Hacia una patafísica de la esperanza. Reflexiones sobre la novela postmoderna*, Valencia, Universidad de Alicante, 1990, p. 14.

En síntesis, podemos decir que el enfoque de la novelística aireana, por su propuesta teórica, constituye una ruptura con la novela convencional. Si ésta se basa en una representación de la realidad mediante una historia imaginaria coherentemente construida, la narrativa de Aira se inclina principalmente hacia la utilización de una anécdota, de una historieta o, como dice él mismo, de un disparate como médium para reflexionar sobre la literatura y el arte. Si la novela, en su concepción canónica, es un reflejo, en Aira es ella la que se retrata delante del espejo. Para Aira, ésa es su esencia, su autenticidad.

Otras voces abogan, también como Aira, por un egocentrismo de la literatura. Raymond Federman sostiene por ejemplo que la literatura es la reflexión sobre sí misma y no sobre la realidad.¹⁶⁴ La obra de Aira se adhiere, por tanto, al coro contestatario de la novela tradicional –formado entre otros por la Vanguardia, le Nouveau Roman y la Postmodernidad– no sólo mediante su enfoque, sino también a través de uno de los flancos más asaltados de la novela: la forma.

2-2- Una forma transgresora

La forma es uno de los puntos más candentes en la discusión sobre la tradición novelesca. La evolución tortuosa que ha conocido el género ha dado lugar a una transformación de su fisiología. Tal vez la definición de Pío Baroja de la novela como un “saco donde cabe todo” sea una de las mejores ideas de la forma del género novelesco. José Donoso retoma esa misma metáfora y la considera como un “saco de Santa Claus, de Viejo Pascuero, al que se le va echando más y más cosas adentro, y el saco va teniendo más y más formas, va cambiando de formas”. Y concluye afirmando

¹⁶⁴ Citado por A. M. Dotras, *op. cit.*

que “la novela tiene la facultad de asimilar distintas formas”¹⁶⁵. En efecto, el “género sin ley”, como lo bautiza Michel Raimond, cobija en sí toda una serie de cambios formales que han terminado por arrojarlo en “una buhardilla anarquista”, como decía Habermas.

Para la crítica, la desintegración de la forma de la novela encuentra su explicación en la evolución misma que caracteriza la sociedad. Ya hemos citado a Todorov para quien, el sistema de género depende de la ideología dominante y de los rasgos de cada sociedad. Alastair Fowler en su ensayo “Género y canon literario”¹⁶⁶ se apoya en la idea de Isaac D’Israeli de una “literatura como moda” y resume los cambios respecto al canon en “tiempo diferente, gusto diferente”. James M. Mellard sostiene, hablando de la novela, que “el destino de la forma es el destino del mundo, si el mundo propuesto por la ciencia del siglo XX “explota”, también estalla la novela”.¹⁶⁷

Por lo visto, los críticos coinciden en que el arte de cada período se adapta y refleja las actitudes y la problemática de esa época, y la forma también es el eco de esa realidad social. La historia de la novela deviene una corriente de agua que cruza un terreno accidentado. Los principales desniveles corresponden a las diferentes formas que va adquiriendo. Como un magma volcánico, la novela se ha dilatado e incrustado en formas cercanas como el ensayo y el reportaje, la autobiografía, el cuento, creando hoy una heterogeneidad sin precedente. Para Gonzalo Contreras “lo que ocurre es que la novela, como género, ha expandido sus márgenes engullendo prácticamente a todos los

¹⁶⁵ Citado por Federico Schopf, “Límites y horizontes de la novela contemporánea” (entrevista a José Donoso y David Gallagher), en *Estudios públicos*, num. 43, 1990, p. 5. www.cepchile.cl/dms/archivo_1740_115/rev43_donoso.pdf. La expresión de Baroja que hemos utilizado es citada por J. Donoso.

¹⁶⁶ Aparece en la compilación de Enric Sullá.

¹⁶⁷ James M. Mellard, *La Desintegración de la Forma de la Novela Moderna*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1985. Traducción de Aníbal Leal. Título original: *The exploded form*, Eds. Board of Trustees, University of Illinois, 1980.

demás géneros literarios. Por cierto que ha perdido forma y contornos, pero ha ganado en amplitud”¹⁶⁸.

Por ese factor, suele surgir la pregunta: “¿es novela o no?” Una cuestión que consideramos improductiva y hasta “incompetente” si prestamos atención a la advertencia de Maupassant:

Le critique qui, après *Manon Lescaut*, *Don Quichotte*, *Les liaisons dangereuses*, *Werther*, *Les affinités électives*, *Clarisse Harlowe*, *Émile*, *Candide*, *René*, *Les trois Mousquetaires*...*Le Père Goriot*...*Salammbô*, *Madame Bovary*...etc., ose encore écrire: ‘ceci est un roman, et cela n’en est pas un, me paraît doué d’une perspicacité qui ressemble fort à de l’incompétence.’¹⁶⁹

Una de las realidades de la novela actual es su carácter híbrido, “mestizado”; carácter que es también uno de los grandes desafíos al modelo tradicional. Porque, si bien la novela se va vistiendo de un ropaje cuya forma y medida vienen talladas por cada periodo, no cabe duda que nació y se consolidó con una forma con la que se distingue de los demás géneros. James A. Mellard habla de una “forma primaria” y Michel Raimond, reduciendo los ángulos, afirma que cualquier que sea su forma, la novela es un relato, una narración.

Ahora bien, frente a esta variedad de forma que caracteriza la novela, ¿se puede hablar de forma canónica, y por consiguiente transgresión de la misma?

Consideramos la novelística aireana como una transgresión de la forma canónica porque rompe los diques que separan la novela, no sólo de los demás géneros, sino

¹⁶⁸ G. Contreras, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁹ Citado por Michel Raimond, *op. cit.*, p. 18. [El crítico que, después de *Manon Lescaut*, *Don Quichotte*, *Les liaisons dangereuses*, *Werther*, *Les affinités électives*, *Clarisse Harlowe*, *Émile*, *Candide*, *René*, *Les trois Mousquetaires*...*Le Père Goriot*...*Salammbô*, *Madame Bovary*...etc., se atreve todavía a decir: “ésta es una novela, y ésta no la es, me parece dotado de una perspicacidad que se parece mucho a la incompetencia.”]

también de las categorías que la componen. Sus relatos son un mestizaje de novela fantástica, novela histórica, novela regional, novela negra, novela psicológica, novela autobiográfica y novela de ciencia-ficción. Y ocurre frecuentemente que estas categorías convivan en el mismo texto. La otra forma de transgresión la encontramos en la fuerte densidad ensayística. Varios relatos como *Cumpleaños*, *La trompeta de mimbre* y *Duchamp en México* caen en esta zona de indeterminación genérica. A eso se añade la fuerte influencia de la televisión y del cine, que ha creado un entrecruzamiento de canales entre géneros y medios.

Así, la hibridación, tal como queda analizada en los puntos primeros – Postmodernidad, Ensayo y novela– es el principal móvil de subversión formal en Aira. Su narrativa entra en un contexto de negación de los límites de la novela, una práctica característica de la literatura del XX, como observa Irene Suárez que añade que no es exagerado decir que, desde el primer tercio de este siglo, la novela ya es todos los géneros, un género sin límites.

Frente a la homogeneidad de la forma tradicional, caracterizada fundamentalmente por “la narración y la fábula”, Aira se inclina hacia una “textualidad múltiple”, un cuerpo híbrido tejido mediante un mosaico de géneros y medios. El discurso histórico-social de la novela tradicional es sustituido por un discurso reflexivo y crítico-teórico. Con Aira también, la novela se rebela contra el claustro formal tradicional. Sin embargo, esta metamorfosis, esta alteración de las formas referenciales, paradigmáticas de la novela no es un fenómeno aislado protagonizado por algunos narradores como Aira, sino una estética de la literatura actual: “la literatura actual se encuentra sin duda en uno de los momentos más interesantes y fecundos de la historia: en ella se dan cita varios discursos, múltiples voces y fuentes expresivas, distintos

medios de comunicación, materiales heterogéneos, etc”¹⁷⁰. La narrativa aireana, asentada en esta nueva estética, se ha convertido en un embate a la novela tradicional por su forma y su contenido.

2-3- Del imaginario a la realidad

El trayecto de la novela tradicional se puede resumir en este vaivén entre el imaginario y la realidad. La historia contada se nutre de la realidad social de la que será después retrato. La novela es el eco mismo de lo real. Por eso quizás cuando le preguntaron a Pedro Camacho si no le molesta el ruido al escribir sus radio-novelas contestó que le gusta escuchar los ecos de la realidad cuando crea.¹⁷¹

La novela tradicional simboliza a la vez “los prestigios de lo imaginario y el sabor de lo real”. Es inseparable de su sombra, es decir, de la realidad, de la sociedad, de la vida cotidiana: “este imaginario a menudo inspirado de lo real no deja de referirse a lo real, de mirarlo, de aclararlo. Espejo con un índice de reflejo particular. La materia de la novela, tratada por la imaginación, la constituyen las fracciones de la vida, de las cosas de la vida.”¹⁷²

Si hay una literatura que destaca por este fuerte apego a la realidad es sin duda la hispanoamericana. El entrañable vínculo entre literatura y sociedad ha marcado profundamente la expresión artística en el continente.¹⁷³ Las novelas son comparables con radiografías de la sociedad. El temario ofrecido, abanico diverso, va de la novela realista a la novela naturalista, de la novela del dictador a la novela de protesta social, de

¹⁷⁰ Irene Andrés-Suárez, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷¹ Véase Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

¹⁷² Michel Raimond, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷³ Véase John S. Brushwood, *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, 1998 (la presente edición). Traducción de Raymond L. Williams. Título original: *The Spanish American Novel. A Twentieth-Century Survey*, University of Texas, 1975.

la novela histórica a la novela de revolución etc. Esa literatura se define por su profundo arraigamiento social. El escritor es la voz de la tierra.¹⁷⁴ Por eso, la Vanguardia, movimiento estilístico y de ruptura, ha tenido una corta vida en países como el Perú donde el peso social reinaba exclusivamente en la producción literaria.¹⁷⁵ El compromiso parecía ser el arma del escritor. Donald Shaw da el ejemplo de los reproches a Borges y Cortázar quienes, mientras que Argentina naufraga en un bullicio político y social, se dedican a una “narrativa de fantasía”.¹⁷⁶

La narrativa de Aira, brotada de esta savia, es disidente con respecto a esta preocupación por representar y reflejar la realidad. La ilusión referencial que define esa literatura caduca con él. Su narrativa explora los márgenes de la realidad social, modificando su perspectiva después de iniciarse en la novela postregional.

Sus relatos se destacan por su contenido lúdico, trivial y puramente ficticio. Con ellos, Aira no pretende reconstruir ni comprometerse con ninguna realidad. La pequeña chispa realista que se enciende al principio de algunos relatos termina siendo algo insólito. En *La prueba*, la exploración del mundo de los punks acaba siendo la narración de un insólito atraco a un centro comercial. En *La costurera y el viento*, el relato de la desaparición del niño Aira que inicia la novela desemboca en seguida en una historia extravagante.

¹⁷⁴ Véase Jaime Valdivieso, *Realidad y ficción en Latinoamérica*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1975.

¹⁷⁵ Véase Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991 (Traducción de Estela Dos Santos).

¹⁷⁶ A Borges le reprochaban su falta de compromiso y contestó: “creo que el deber del escritor es ser un escritor. Y si es un escritor cumple con su deber. Soy un enemigo de la literatura engagée porque creo que se basa en la hipótesis de que un escritor no debe escribir lo que le da la gana”. A Cortázar también le criticaron por un “contenido no revolucionario” y replicó: “la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un contenido “revolucionario”, sino la que procura revolucionar la novela misma”. Citados por Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Postboom, Postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 14, 16, (séptima edición).

La novelística aireana abarcaría perfectamente la “surficción”¹⁷⁷ de Federman. Propone abolir la concepción de la novela como imitación de la realidad. Como subraya atinadamente Sukenick, refiriéndose a esa nueva época, “la narrativa ya no puede ser la realidad o una representación de la realidad o una imitación o aún una recreación de la realidad: sólo puede ser UNA REALIDAD... Crear una novela es, en realidad, una manera de abolir el concepto de que la realidad es la verdad”¹⁷⁸.

Aira ha creado un universo novelesco en el que la preocupación es más bien reflexionar sobre la novela, la literatura y el arte, que documentar la realidad social argentina o hispanoamericana. Esta línea, también borgeana, lleva las marcas de una transgresión de una narrativa tradicional considerada como evangelio social, tal y como sus mesías se han empeñado en transmitir a lo largo del siglo XIX y parte del XX.

Si hablamos de realidad en Aira, ésta radicaría tal vez en contemplar el espacio, su desdoblamiento y los personajes. Las novelas suelen ser historias ficticias, inventadas, ambientadas en espacios reales y protagonizadas por personajes reales (Aira en *La costurera y el viento*, Arturo Carrera en *Cómo me hice monja*, Daniel Molina En *La serpiente*), aunque en ellas no hablamos de copia, de imitación ficticia de lo real, sino de rizoma entre ficción y realidad (como queda ejemplificado con *La Princesa Primavera*). Por lo tanto, hay que acercarse a la narrativa de Aira como a un mundo de ficción; un mundo novelesco que no es la copia del mundo real, sino, como decía Alfonso de Toro de Borges, un mundo literario que hace rizoma con el mundo. La meta primera de la literatura aireana no es reflejar la realidad, una norma de la novela tradicional, sino partir de la ficción y llegar a ella misma. Este aspecto define hoy buena

¹⁷⁷ Define así Federman la surficción: “creo que hoy la única forma narrativa que aun significa algo es aquella que intenta explorar las posibilidades de la narrativa: aquella que desafía la tradición que la gobierna. Es una escritura que está constantemente renovando la fe en la imaginación del hombre, y no en la visión distorsionada que éste tiene de la realidad, – revela la irracionalidad, y no la racionalidad, del ser humano. A esta clase de escritura de la realidad llamo SURFICCIÓN”. Citado por M. C. África Vidal.

¹⁷⁸ Ronald Sukenick, *In Form*, citado por M. C. África Vidal, *op. cit.*, p. 72.

parte de la literatura: “siempre se ha considerado que lo literario refleja la realidad, pero hoy gran parte de la novela contemporánea se olvida de esta norma y enfrenta al lector con la ficción misma”.¹⁷⁹

Entonces el lector debería acercarse a la obra de Aira no para rastrear las huellas de la realidad, sino más bien para disfrutar del placer de la ficción, del placer de la invención. “La realidad es lo que inventamos”, nos dice M. C. África Vidal. “La forma literaria ha dejado de representar la realidad para ser una realidad”, añade Federman. Y Aira, como bien dice Sandra Contreras, considera la invención como pieza motriz de su narrativa; una invención, tal como un “arte por el arte”, que devuelve a la novela y a la literatura su idiosincrasia estética. Dicha poética está en las antípodas de la novela tradicional cuya plataforma, cuya reivindicación esencial, cuyo punto de partida y de llegada es la realidad. Por lo tanto, nos preguntamos si en lugar de transgresión se podría decir más bien nuevo canon, en la línea de lo que defienden algunos de los críticos postmodernos.

2-4- ¿Contestación, transgresión o nuevo canon?

La transgresión de una norma significa a la vez la existencia de la misma y el deseo de apertura y de superación. En el ámbito literario y artístico, hablaremos de una ruptura, frente a viejas modalidades que no representan siempre el ideario de una época. La Vanguardia surgió como respuesta a un modelo decimonónico crónicamente afectado por un pésimo realismo que, como un espectro, aparecía en las obras literarias y se alzaba como convención y dogma. La Vanguardia en este sentido es a la par ruptura y renovación, una nueva forma de hacer arte. Así, como se hable de canon

¹⁷⁹ M. C. Africa Vidal, *op. cit.*, p. 43. Cita parafraseada de Raymond Federman.

decimonónico, se podrá mencionar también un canon vanguardista, construido en el afán renovador de lo literario. Del mismo modo, la Postmodernidad nace de las cenizas calientes de una Modernidad agónica cuyos pilares —el hombre, la razón, el orden, la homogeneidad— han entrado en crisis. La literatura postmoderna presentará una estética, que es al mismo tiempo contestación y renovación del modelo artístico moderno.

La narrativa de Aira, que hemos articulado en torno a estas dos grandes corrientes, presenta un perfil a la vez de ruptura y de renovación, si nos referimos a la tradición realista que ha gobernado durante mucho tiempo la literatura hispanoamericana. Su obra aboga por una libertad del arte, una creación al servicio de sí misma, un producto literario diferente de las “viejas novelas”, como las llama él. Su propuesta literaria pone de manifiesto cierto decadentismo de la forma novelesca tradicional, o crisis de la ficción como proponen algunos, y un nuevo espíritu portador de una nueva sensibilidad. De este modo, su poética ofrece la doble lectura que ya anunciamos anteriormente. En una primera aproximación diacrónica, es decir comparando su obra con las monumentales decimonónicas o del *Boom*, diremos que su novelística destrona las convenciones tradicionales de la novela. El universo ficticio aireano, construido mediante la anécdota o la historieta, la poeticida, la ausencia frecuente de narración y la forma híbrida, chirría al contacto con la gran obra tradicional, “profesional”, erigida sobre una historia coherente y sutilmente entramada (principio-desarrollo-desenlace), sobre un referente claramente identificable, sobre personajes que son el reflejo de un grupo, de una sociedad y de una época y, sobre todo, de acuerdo con una mimesis que trabaja con el cuerpo y la sangre de la realidad.

Ahora bien, si nos aproximamos a su narrativa con el espíritu del contexto actual de la literatura, en una visión sincrónica, veremos que su obra representaría una auténtica joya postmoderna. No hablaremos pues de contestación ni de transgresión,

sino de un nuevo canon. Sería entonces como una nueva moda, –apoyándonos en la idea de literatura como moda de Isaac D’Israeli–, que no siempre es transgresión de una antigua, sino una nueva sensibilidad, una nueva estética. Esa lectura sincrónica permite abandonar o renovar el viejo “pacto novelesco” en que el autor propone un mundo imaginario y el lector lo coteja con la realidad social, un pacto en el que el autor inventa personajes y el lector se identifica con ellos. Asimismo, lleva a reconsiderar también la noción de “anti-novela”, “literatura mala” o “menor”, juicios estéticos típicos aplicados a la literatura de Aira. En suma, la actitud frente al canon es a la vez una revalorización y una devaluación de las obras canónicas como decía Alastair Fowler. Por una parte, da cuenta de una práctica tradicional que se ha canonizado, y por otra, un intento de superar una estética que, como dice el propio Aira, corre el riesgo de “congelarse”.

Este capítulo nos ha ayudado a entender algunos aspectos complejos de la literatura aireana. Los caminos trazados panorámicamente, tales como la postmodernidad, la postcolonialidad, el cosmopolitismo, la herencia vanguardista, nos han permitido tener mayores ideas de un sistema narrativo como el de Aira, que actúa construyendo piezas claves para la comprensión de su poética, ésta a su vez basada en una inclinación fuertemente teórica y autocrítica.

Estos diferentes elementos analizados nos servirán de marco para los capítulos venideros en los que aplicaremos los principales métodos críticos (principalmente la crítica histórica, temática y textual) a la obra de Aira.

SEGUNDA PARTE

**APROXIMACIÓN HISTÓRICA: CRÍTICA DE
FUENTES**

I- ¿DESDE QUÉ TRADICIÓN LEE Y NARRA AIRA?: HERMENÉUTICA DE SUS FUENTES LITERARIAS

Hablar de “Aira y la tradición” puede entenderse de diferentes maneras. Pero lo más importante, a nuestro juicio, es observar cómo el propio Aira va eligiendo –y rechazando– a unos entre un elenco de autores, haciendo lo que Jorge Fornet llama “establecer un espacio de tradición”¹⁸⁰. Para el crítico, que ha tratado el mismo tema con Piglia, elegir autores o corrientes determinadas es querer ser leído desde la tradición que ellos representan. En sus ensayos, sus entrevistas y hasta en su ficciones, Aira desglosa un amplio repertorio de autores a quienes considera como “progenitores”, favoritos y también contrarios.

Su lectura se cifra en esas tres perspectivas. A cada autor le es asignado un valor en esa compleja urdimbre literaria. Pero eso es construir su propio templo de tradición. En efecto, como reconoce Jorge Fornet, cada escritor, al elegir determinados autores o determinados textos de la tradición, tiene el privilegio de escoger su pasado literario. La filiación que Aira establece se centra no sólo en el ámbito nacional, sino también en la esfera extranjera. Los autores que forman esa dinastía tradicional serán al mismo tiempo sus principales mentores artísticos.

Partiremos del propio Aira y de la opinión de los críticos para deslindar las coordenadas de dicha tradición. Al hacer esa cartografía, nos adentramos en el objeto del capítulo: dilucidar las diferentes fuentes desde las cuales Aira extrae y moldea su obra literaria. De hecho, hacer el estudio de una tradición consiste, muy a menudo, en emprender una crítica de fuentes.¹⁸¹ En este espacio señalaremos tres grupos, como

¹⁸⁰ Jorge Fornet, *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, 2007, p. 17.

¹⁸¹ Pensamos en Jorge Fornet quien, al estudiar la tradición en Piglia, muestra las diferentes fuentes desde las cuales Piglia lee y construye su narrativa.

hemos anunciado antes. Primero, destacan los que residen en el Panteón de la tradición, en otras palabras, los que son los más fecundos precursores de la literatura aireana, aquellas fuentes a partir de las cuales Aira lee y extrae los materiales con los que funda su propia capilla literaria. Además, el estudio de fuentes descansará principalmente en la obra de dicho grupo. Después, hablaremos de los que Aira llama sus “favoritos”. La ideología literaria y la afinidad estética serán las claves de la relación entre él y esos artistas, aunque no se hable de influencia. Por último, citaremos a los que están en los antípodas de la literatura de Aira, los que reman en corrientes opuestas a las de Aira. Así, presentar este panorama nos permitirá ver qué sitio ocupa su narrativa en el magma literario argentino y extranjero, al mismo tiempo que nos ayuda a establecer el linaje de su literatura.

Hablar de tradición en la literatura argentina contemporánea es rescatar a dos figuras centrales cuyas sombras patriarcales han marcado profundamente las líneas genealógicas: Borges y Arlt. Ambos son “los dos grandes escritores argentinos y en algún sentido a partir de ellos se arman todas las genealogías, los parentescos y las intrigas de la literatura argentina contemporánea”¹⁸². La literatura de Aira se funda a partir de estas dos “figuras titulares”. Él mismo reconoce: “mi literatura viene de esta línea intelectual, borgeana, con unos vigorosos afluentes arltianos”¹⁸³. Además, Aira hace hincapié en la hegemonía de esos “dos pivotes de la literatura argentina” —como los llama Jorge Fornet—: “Arlt para mí es un grande. Bueno, habría que decir uno de los dos grandes: el otro, claro, es Borges. Tan distintos y tan parecidos”¹⁸⁴.

De Borges, Aira ve esa gran “sombra paterna”, la “figura tan grande, tan visible”, la pluma de cuyo parto han nacido y crecido varias generaciones: “todos los argentinos... casi todos nosotros hemos aprendido lo que hay en la literatura leyendo a

¹⁸² Ricardo Piglia citado por Jorge Fornet, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸³ Entrevista con Carlos Alfieri, *op. cit.*, p. 121.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

Borges, así que es inevitable que queden huellas de Borges en nosotros”¹⁸⁵. La historia del encuentro Aira-Borges empieza en la juventud¹⁸⁶ y culminará en los primeros pasos literarios de Aira, que se efectuarán sobre los carriles de la estética borgeana. Sandra Contreras reconstruye esos pasos y deduce que la narrativa de Aira brota de la impronta borgeana. Contestando a la pregunta ¿cómo escribir, o cómo seguir escribiendo, después de Borges?, y refutando la respuesta de Puig –que propone el olvido de Borges, escribir como si Borges no existiera–, el crítico recuerda:

No habrá que olvidar que lo primero que Aira escribe es una estilización borgeana. *Las ovejas* termina con una obvia variación sobre el nominalismo al mejor estilo de Borges..., Esto es: no habrá que olvidar que, todo lo contrario de Puig, en el origen de la ficción de Aira está, notoriamente, el mundo de Borges..., que la ficción de origen de Aira pasa por este “rito de iniciación” del escritor argentino que es pasar por Borges en el comienzo, en la juventud.¹⁸⁷

Borges es el “Iniciador” y, por consiguiente, la figura misma de la fuente madre, el sol poniente cuyos radios han teñido la poética de buena parte de los escritores argentinos. Es leído como tradición desde la cual varios jóvenes han dado sus primeros pasos. La narrativa aireana se inscribe, en buena parte, en su estética. Nicolás Rosa vuelve a esta paternidad borgeana y define al escritor como un “Padre textual”. Al igual que Sandra Contreras, habla también de “rito de iniciación”: “los escritores argentinos que están ahora entre los cuarenta y los cincuenta años, todos han escrito textos

¹⁸⁵ Craig Epling (University of Pennsylvania), Phillip Penix-Tadsen (Columbia University): “Cualquier cosa: un encuentro con César Aira” (entrevista), <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html> (Lehman College), 01/11/2008, p. 2.

¹⁸⁶ Cuenta el propio Aira en su entrevista con Carlos Alfieri: “Borges fue demasiado grande para la Argentina, y fue como una sombra paterna que ocupó la literatura de todo el siglo XX. De hecho, oí hablar por primera vez de Borges, hacia 1961 o 1962, todavía él no había empezado su gran carrera de fama internacional, pero ya era un clásico argentino... Borges tiene algo que sabe atrapar a la juventud. Yo era chico jovencísimo, pero aun así sentía toda la grandeza, la elegancia, la exquisitez de sus textos”, (p. 113).

¹⁸⁷ Sandra Contreras, *op. cit.*, p. 271.

borgianos, es decir textos miméticos. Este hecho no es de por sí negativo, es un camino de pasaje, si se quiere, de rito de iniciación en la escritura necesario para el escritor argentino”¹⁸⁸. A esta generación pertenece Aira. En efecto, inaugura su universo literario recordando los pilares que fundan la poética de Borges: la versión, la traducción, la imitación, el plagio. Tanto *Ema, la cautiva* y *Moreira* como *La liebre* parecen recibir los ecos de “Pierre Menard, autor del Quijote”, auténtico manifiesto para una nueva escritura. Por eso afirma José Amícola:

Fue Borges quien puso en circulación en el campo literario argentino la idea de *traducir* como *copiar con recontextualización* en ‘Pierre Menard autor del Quijote’. Desde entonces, la idea de traducir ganó el estatuto emblemático y se propagó en los escritores jóvenes (Piglia, Aira, Pauls, Cohen).¹⁸⁹

Aparte de esa idea de versión, se destaca otro factor importante que une a ambos: la actitud frente a la llamada “tradicición”¹⁹⁰. Si para Beatriz Sarlo, la actitud de Borges frente a la tradición se resume en una palabra: “pervertir”, Aira también se sumará a esta estética con una relectura, contradicción y “perversión” de la tradición. Las historias de la cautiva y del gaúcho, que narra Aira, recibirán las mismas transformaciones que las que ofrece Borges en relatos como “El fin” y “La historia del guerrero y de la cautiva”.

Más allá de estas “poéticas de principios”, la narrativa de Aira ha heredado otros elementos de Borges. Insistiremos particularmente en la reflexión sobre el quehacer literario en la ficción –subrayada en el primer capítulo–, la noción de sujeto desdoblado relacionada con la irrupción del autor en el texto, las (auto)biografías fraguadas y el enfoque de lo fantástico.

¹⁸⁸ Nicolás Rosa, *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1990, p. 143.

¹⁸⁹ José Amícola, “Manuel Puig y la narración infinita”, en Noé Jitrik 2000, *op. cit.*, p. 307, nota 30.

¹⁹⁰ Entender aquí tradición como la gauchesca.

¿Qué lee Aira de Borges? Contestaremos que Aira saca de la tradición borgeana el modo de relectura y de re-escritura que es la primera piedra de su edificio literario. El “rito de iniciación”, del que habla Sandra Contreras, consiste, en nuestro juicio, en una “poética de principios”. Más adelante, mostraremos detenidamente cómo Aira entra en el parnaso de Borges para después construir su propio universo literario.

La otra figura complementaria de esa tradición es Roberto Arlt. Aira ve en Arlt el precursor de un expresionismo en cuyo corazón se yergue la figura del monstruo. Él mismo reconoce este legado expresionista en estos términos:

De Arlt he tomado el expresionismo, esa cosa que a Borges lo horrorizaría. Aunque a él le gustaban las viejas películas expresionistas alemanas, pero casi como una aberración intelectualmente interesante. Roberto Arlt es el escritor que sin saber nada del expresionismo es un expresionista nato, deformador a ultranza. La imaginación de Arlt funciona con contigüidades químicas que lo deforman todo, y su mundo está hecho de sombras que se desplazan y de seres que empiezan a fundirse ante nuestros ojos, de monstruos.¹⁹¹

La figura del “Monstruo” será el cordón que une la obra de Aira a la tradición arltiana. Su narrativa es un hervidero de monstruos. Cada relato parece albergar este ser extraño, deformado. Cada monstruo que aparece es como una invocación a Arlt. Aira lee a Arlt y lo hace desde esta perspectiva formal, desde la “generación”, la “génesis” del monstruo. Por eso observa Sandra Contreras que el monstruo aireano hace hincapié en el aspecto formal y genético, y siempre se origina en el “nacimiento”.

¹⁹¹ Carlos Alfieri, *op. cit.*, p. 121

Ahora, esas dos figuras, y principalmente Borges¹⁹², pueden ser consideradas como los orígenes de la tradición literaria aireana, la línea que el propio Aira traza como punto de referencia y de origen de su narrativa, si bien veremos que su literatura terminará fraguando su propio sendero. Ambos forman incontestablemente la raíz principal de la literatura de Aira.¹⁹³

Después de esas grandes referencias –no sólo de Aira, sino de toda la literatura argentina–, viene otro grupo de escritores que, por su proximidad, se consideran como preferencias literarias, como los que han influido más de cerca en la trayectoria literaria aireana. Además, el propio Aira los toma como modelos sociales. Este “círculo de maestros”, como los llamaremos, está formado de Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Alejandra Pizarnik y Copi.

Como suele hacer con todos los que comparten un ideal literario –con él– o que han ejercido alguna influencia sobre él, Aira reafirma su estrecha relación con los que él mismo llama “maestros”. Cuando Carlos Alfieri le pregunta cuál es su “trío de referentes” en la literatura argentina, contesta:

¹⁹² Aunque Aira se reivindica como heredero de ambos escritores, a nuestro parecer, la presencia de la estética de Borges es mucho más apreciable en la forma de narrar de Aira, por lo que el espacio que le dedicaremos en nuestro análisis es mayor que el atribuido a Arlt.

¹⁹³ Los críticos también añaden a Macedonio Fernández. En efecto, la noción de vanguardia y “mala literatura”, en la que la crítica reconoce a Macedonio Fernández como principal mensajero en la literatura rioplatense, es uno de los hitos poéticos de la narrativa aireana. Entre los elementos que sirven de eslabones entre ambas estéticas subrayan: la improvisación, el sin sentido, la escritura sin cuidado, sin esmero, la escritura de historietas o “historiolas”, la ausencia de obra (el escritor que no tiene obra), la novela como esquema, la reproducción facsimilar como modo de escritura, la broma narrativa o la escritura de lo banal, la burla de la figura del autor, la poética de la chapucería, las autobiografías “imposibles”, incongruentes y excéntricas, etc. El artículo de Julio Prieto “Vanguardia y ‘mala literatura’ de Macedonio a César Aira” (www.malescribir.de/archives/tag/vanguardia) constituye una referencia a este respecto. Sin embargo, nosotros hemos analizado esta poética bajo el prisma de Duchamp, aunque, para el crítico, muchos de los elementos que Aira utiliza en *Duchamp en México*, arropándose de Marcel Duchamp, son principalmente macedonianos.

Yo tuve el privilegio de estar cerca, o en algún caso de ser muy amigo, de tres escritores que para mí fueron los tres escritores geniales que existieron en Argentina en estos 25 ó 30 años largos últimos: Manuel Puig, Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini. A los tres los encontré geniales y fueron modelos para mí, por motivos distintos, como modelos de vida, modelos de actitud...¹⁹⁴

Más allá del ámbito literario, Aira habla de modelo de vida. Por eso, suele llamarlos siempre “amigos”, al mismo tiempo también que ellos serán sus más cercanos precursores. Como confidencias de un discípulo, reafirma este fuerte lazo, entre confesión y elogios:

Hay mucha gente que dice que lee libros y que cuando conoce a sus autores se decepciona horriblemente. A mí no me pasó. Tuve la fortuna de que tanto con Alejandra primero, como con Osvaldo Lamborghini después, que era un hombre de tanta intensidad... un genio tan vital, como con Manuel Puig, nunca sufrí una decepción... Los tres han muerto jóvenes –bueno Puig un poco menos–, los tres han dejado su mito, su leyenda, y los tres me acompañaron siempre. Si buscamos un trío, entonces propongo éste. Éste es mi trío tutelar.¹⁹⁵

A este trío, se une incontestablemente Copi. Además, consideramos que el maestro al que la narrativa de Aira parece ser mayor deudora es Copi. Su estética es una prolongación del universo literario de Copi. *El uruguayo*, el relato fundacional de Copi, parece ser, como veremos después, la “biblia estética” de Aira.¹⁹⁶

¹⁹⁴ C. Aira, *op. cit.*, p. 116.

¹⁹⁵ *Idem.*, p. 117.

¹⁹⁶ Más allá de la relación de amigo o de modelo, Aira será para Osvaldo Lamborghini, Copi y Alejandra Pizarnik, albacea y crítico. Del primero, como símbolo de homenaje y de reconocimiento, editará, en una publicación póstuma, sus textos bajo el título *Novelas y cuentos*. Y no pasa desapercibida una frase en la contratapa del libro que reafirma la relación maestro-discípulo que estamos analizando: “el presente volumen inicia la edición de su obra, reunida y ordenada por su alumno y amigo César Aira”. De Copi, Aira hará también un estudio muy profundo de su narrativa.

Por eso, la tradición literaria aireana será una peculiar mezcla de precursores. Al lado de los iconos, Borges y Arlt, lucen los escritores malditos, escritores que, según Noe Jitrik, son “atípicos” y “residen en el sistema literario argentino como tumores enquistados, como indigeribles o inasimilables”¹⁹⁷. Copi, Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini constituyen, a juicio de Mariano García, el “cenáculo de los marginales”, el corro de los descanonizados.

En efecto, los maestros destacan por su singularidad en el panorama de la literatura argentina. “Peculiar”, “marginal”, “maldito” son los nombres con que la crítica les bautiza, incluso el mismo Aira los emplea. Por ejemplo, dirá de Alejandra Pizarnik que “fue el último de los exponentes de la raza de poetas malditos, de poetas que viven como una llamarada”¹⁹⁸. Marcos Rosenzvaig utiliza el mismo término para Copi, aunque reconoce que la concepción de maldito es el nombre de cualquier escritor que emprende este tipo de camino: “la autenticidad es la fuerza motriz de Copi, no puede haber un vivir y un obrar poéticos sin que exista una resistencia del medio, de allí que en todo poeta haya componentes malditos. Copi es un escritor maldito”¹⁹⁹. Osvaldo Lamborghini lidera esta parroquia no sólo como escritor, sino también como sujeto social. Tanto su vida como su obra se caracterizan por la marginalidad y el conflicto con los cánones estéticos y el poder. Elsa Drucaroff retrata esta vida, diríamos de bohemio, con lo que llama “atipicidad en tanto sujeto social que ejerce el oficio del escritor”²⁰⁰. Aira también lo considerará como maldito, aunque relacionándolo con la figura del

Bajo la lupa del discípulo-crítico ofrece un análisis de las novelas y cuentos, que es una serie de conferencias dictadas sobre el autor. Del mismo modo, un amplio estudio viene a sellar la alianza con el poeta. *Alejandra Pizarnik*, título de la obra, repasa el universo poético surrealista. De Puig también hará una lectura en un pequeño pero intenso artículo titulado “El Sultán”.

¹⁹⁷ Noe Jitrik, *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997, p. 12.

¹⁹⁸ Carlos Alfieri, *op. cit.*, p. 117.

¹⁹⁹ Véase Marcos Rosenzvaig, *Copi, simulacros de espejos*, Málaga, Universidad de Málaga, colección Textos Mínimos, 2003.

²⁰⁰ Véase Elsa Drucaroff: “Los hijos de Osvaldo Lamborghini”, en Noe Jitrik (ed. 2000), *op. cit.*, pp. 145-156.

payaso que también leía en Gombrowicz: “Gombrowicz nunca se presentó, nunca quiso ser, nunca asumió la figura de escritor serio. Descubrió una postura más bien en la figura de payaso. Lamborghini llevó a eso un paso más allá –eso es, el maldito”²⁰¹.

La singularidad de sus maestros es debida principalmente a la producción de su discurso desde un tabú: la sexualidad, la homosexualidad y el feminismo. La exacerbación de esa temática –que era vista como discurso de perversión– y su difícil relación con el poder convertirán a algunos en desterrados y perseguidos.²⁰²

Ahora bien, si Aira considera esas voces disonantes del coro literario argentino como amigos, maestros y hasta precursores, es porque representan una propuesta estética que será vital para él, señalan el camino tortuoso a través del cual peregrina también su obra literaria excéntrica, en fin, dibujan una tradición dentro de la que Aira entra para narrar. Deslindar el espacio que ocupa la obra de Aira en las letras argentinas es evocar inevitablemente a estos iconos “malditos”. La obra de Aira es una cristalización de las propuestas estéticas de cada uno de ellos, aunque a grados diferentes.²⁰³

Entre los miembros de este círculo Copi será, en nuestro punto de vista, el referente más convincente de la literatura aireana. Su poética es una fuente *mater* para la narrativa de Aira. En efecto, al ojear *El uruguayo*, el “primer experimento puramente narrativo de Copi”, según Aira, nos damos cuenta de cómo este relato constituye una vitrina para la narrativa del discípulo, un laboratorio en el que Aira extraerá elementos de su propia experimentación. La radicalidad imaginativa de Copi es el nervio de la

²⁰¹ Craig Epplin, Phillip Penix-Tadsen, *op. cit.*, p. 2.

²⁰² En el caso de Puig –como señala Aira en su *Diccionario*–, a causa de una persecución ideológica previa al golpe de Estado de 1976, se exilia en México, después, en Nueva York, en Río de Janeiro y nuevamente en México donde muere (Cuernavaca) en 1990. Lamborghini residirá en Barcelona hasta su muerte; Copi en Uruguay y luego en Francia, donde vivió también Alejandra Pizarnik y se suicidó en 1972 a los treinta y seis años.

²⁰³ En el estudio que dedicamos a estos maestros elegiremos a los cuya herencia se nota nítidamente en la obra de Aira.

obra literaria de Aira. Lo maravilloso y lo surrealista, que según el discípulo definen principalmente el universo narrativo de Copi, serán la referencia del disparate y de lo insólito en Aira. Es lo que éste mismo llama “la ética de la invención” en Copi. Narrar para ambos es, antes que nada, inventar. Aira afirma, a este respecto, refiriéndose a *El uruguayo*: “al realismo del relato le precede la invención de la vida. Para que alguien pueda contar una aventura, antes tiene que haberla inventado”²⁰⁴. Todo es invención en Aira, todo brota de la imaginación. Además de esta hermandad creativa, las novelas de Aira repiten las secuencias narrativas de los relatos de Copi y elaboran nuevas versiones de los argumentos ya ensayados por el maestro. Por añadidura, el “continuo”, el viaje como génesis del relato y la verborrea fantástica serán algunos de los rótulos que demuestran cómo la obra de Aira exhibe una profunda filiación con el universo literario de Copi.

Después de Copi destaca Osvaldo Lamborghini. El parentesco de su obra con la de Aira pasa principalmente por la imitación de un lenguaje transgresor y por la presencia de las “citas”. Como ha hecho con Copi, Aira también retoma textualmente las oraciones de su amigo y reutiliza algunas de sus secuencias literarias. Pensamos en la novelita de Aira “Los dos payasos” y los textos de Lamborghini *Las hijas de Hegel* y *Sebregondi retrocede*. Luis Chitarroni acerca *Las hijas de Hegel* al cuento de Aira “Cecil Taylor” y concluye que “ambos escriben la escena de la prostituta negra y la desarrollan cada uno a su manera”²⁰⁵. Así, la tradición literaria de Lamborghini –sobre todo su pensamiento estético y su escritura atípica– constituye un sólido sostén para la creación artística aireana. Su atipicidad narrativa es, en cierta medida, una génesis para

²⁰⁴ César Aira, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003, p. 16.

²⁰⁵ Luis Chitarroni, “Narrativa: nuevas tendencias. Relatos de los márgenes”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, num. 517-519, 1993, p. 441.

el peculiarismo de Aira. Ahora bien, detrás de esta tradición literaria se esconde más bien una gran relación personal entre ambos.²⁰⁶

Puig y Alejandra Pizarnik también desempeñan un papel importante en esta tradición literaria. Aunque como Osvaldo Lamborghini, la relación personal con Aira cobrará mucha fuerza. De Puig, Aira lee explícitamente la originalidad de la voz narrativa. La voz muerta como instancia narrativa es una de las primeras tretas que Aira cosecha de Puig y ensaya tempranamente en su novelística. En “El Sultán”, el ensayo que le dedica, Aira hace hincapié en la maestría narrativa de Puig con estos elogios:

En la feria de encantos de las historias, ¿hubo alguien que pudiera contarnos mejor una historia que Puig? O, lo que es lo mismo, ¿hubo alguien que tuviera mejores historias que contar? No lo creo. Cuando otros se encarnizaban en el interés que podía crear, él se apartaba, se desentendía, con la vista puesta en otra parte. Fue el más grande de los narradores porque supo que a una historia no es necesario contarla.²⁰⁷

La ausencia de narrador, o la voz salida de la muerte para contar la historia, es la gran enseñanza que Aira toma de Puig. Para Aira, éste es el estilo de su maestro: “un cuento sólo puede contarlo un sobreviviente”²⁰⁸, o en otros términos, “una voz

²⁰⁶ La relación de Aira con Osvaldo Lamborghini parece mucho más afectiva y personal, que puramente literaria. El Maestro, como lo llama Aira, deja rastros más en la relación social que en lo estrictamente literario –influencia. Lo que había empezado por la literatura termina siendo una estrecha amistad. En el prólogo póstumo que hace de la edición de su obra bajo el título *Novelas y cuentos*, Aira vuelve a poner el acento sobre dicha relación y rinde homenaje a uno de sus más cercanos amigos. No obstante, esa amistad también tendrá un eco en el ámbito de la creación literaria. Por eso, la muerte de Lamborghini produce un gran impacto en la trayectoria de Aira. Sandra Contreras vuelve a ese hecho y hace la reflexión siguiente: “habíamos observado, entre 1984 y 1987, un lapso en blanco en la escritura de Aira, y en 1987 había situado un recomienzo signado por la proliferación (cuatro novelas en este sólo año) y una renovación de las formas del relato. Osvaldo Lamborghini murió en noviembre de 1985. ¿Podemos decir que la novela de Aira recomienza, después de la muerte del Maestro? ¿Que la muerte del maestro es, en la propia novela de Aira, vital? ¿Que produce en ella un elemento suplementario de vitalidad, de supervivencia?”. *Op. cit.*, p. 243.

²⁰⁷ César Aira, “El Sultán” [sobre Manuel Puig], en *Paradoxa*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, num. 6, 1991, p. 27.

²⁰⁸ *Ibidem*.

encontrada al final de la muerte, cuenta una historia”²⁰⁹. A este efecto, es una de las primeras experimentaciones literarias más radicales de Aira. En *Cómo me hice monja*, escenifica esta propuesta estética y emprende el camino abierto por Puig.

Sandra Contreras traza esta genealogía y la cifra en lo que llama “historia y estilo”. Para el crítico, ésta es la clave de la lectura que Aira hace de Puig: el pasaje por la muerte para poder después narrar su historia:

La clave de la lectura está, creo, en el modo en que, con Benjamín, Aira concibe el pasaje de la voz por la muerte. Puig –dice– “no era Scherezada, negociando un día más de vida. De hecho, era lo contrario: un sultán impaciente y cruel que pagaba siempre con la muerte”. Haber pasado por la muerte –y no por una experiencia de la muerte en general, como una guerra o una pérdida de un ser querido, sino por la propia muerte personal–, eso que es obviamente imposible, es lo que define la *posición del narrador*.²¹⁰

A ese elemento se añade la *lecture du genre*. El personaje híbrido de Aira, el andrógino, mantiene una “afinidad electiva”²¹¹ con la noción de *gender* en Puig. Aunque las intenciones son diferentes –ideológicas en Puig y paródicas en Aira–, ambos trabajan con varias similitudes. Críticos como Sandra Contreras y Mariano García han subrayado esa cercanía y señalan a Puig como el “antecedente” en la literatura argentina.²¹²

²⁰⁹ *Idem.*, p. 28.

²¹⁰ Sandra Contreras, “César Aira lee a Manuel Puig”, en José Amícola (compilación), *Homenaje a Manuel Puig*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1994, p. 308.

²¹¹ Utilizo la expresión en el mismo sentido que José M. González García, que habla de una “afinidad electiva” entre Max Weber y Franz Kafka.

²¹² Ahora bien, ¿se puede decir que Aira retoma el argumento del maestro? Puede ser una hipótesis de trabajo, aunque hemos preferido no ahondar en este camino para evitar que nuestro argumento parezca forzado.

Hablar del círculo de los maestros es también citar ineludiblemente a Alejandra Pizarnik. Su relación con Aira –su amistad– es una de las más entrañables.²¹³ El encuentro de Aira con su poesía es muy temprano. Éste describe aquel momento como importante para su mundo literario:

Alejandra... fue un poco mi iniciadora. Yo era un adolescente, tenía dieciséis años cuando la conocí, si bien ella era muy joven, tendría alrededor de treinta años pero ya era famosa, ya era el mito que fue después de su suicidio... cuando la conocí venía de París, donde había vivido algunos años; para mí significó la iniciación en el mundo de la literatura, y lo cierto es que fue una iniciación que no me decepcionó.²¹⁴

Si bien que Aira toma a Alejandra Pizarnik como modelo e iniciadora, su narrativa no parece reflejar abiertamente un parentesco con la poesía de ésta. Como afirma él mismo en este caso: “a veces uno toma un modelo y después hace todo lo contrario de él, pero el modelo sigue actuando, como contraste tal vez”²¹⁵.

No obstante, algunos críticos han intentado rastrear algunos vínculos entre ambas obras. En el ensayo que dedica a su amiga, Aira señala la “búsqueda de la brevedad y de la pureza” como elemento característico de su poesía. En efecto, los poemas de Alejandra Pizarnik se definen por su extrema brevedad. ¿Este hecho habría influido en la narrativa de Aira, que se inclina igualmente por la forma breve? Para Mónica Sifrim, no cabe ninguna duda. Al hablar de esta poética, Aira se refiere a la suya también: “sabemos que el autor está hablando de sí mismo, por ejemplo cuando se

²¹³ Cuando Carlos Alfieri le pregunta su “juicio a cerca de ella como poeta” contesta Aira: “está un poco contaminada por mi cariño. Pero sigo pensando que esos primeros libros...son notables”. *Op. cit.*, p. 124.

²¹⁴ *Idem.*, p. 117.

²¹⁵ *Idem.*, pp. 117-118.

refiere a la búsqueda de la brevedad y la pureza”²¹⁶. Esta apología de la forma breve parece ser, según ella, un lazo que Aira establece entre su literatura y la de su amiga.

Si resulta difícil desmenuzar su influencia sobre Aira, lo que sí podemos sostener es que Aira la incluye como uno de los iconos de sus referencias literarias. El nombre de Alejandra Pizarnik figura en el podio de los escritores bajo cuya sombra Aira anida, con cuyos colores Aira abandera su poética literaria, y desde cuya tradición Aira quiere ser leído. Al mismo tiempo, Aira es uno de sus más fieles defensores.²¹⁷

Si Aira reúne a esas figuras como sus referencias, quiere mostrar con qué savia se nutre su obra y sobre todo, cómo se define su concepción y ética de la literatura. Al retomar los axiomas literarios de los maestros, Aira quiere reivindicar su tradición, su magisterio y su poética como sostén y gozne de su narrativa.

Todos esos nombres citados constituyen lo que podemos llamar el pedestal de la tradición literaria aireana en el ámbito argentino. Sin embargo, su ciudadanía literaria va más allá de las fronteras nacionales. En la ristra de voces que forman esa tradición extranjera destacan Duchamp, Roussel y Cage.

Citar a esos nombres es establecer la tradición vanguardista de Aira. Los tres arropan su audaz postulación estética. El primero de ellos es indudablemente Marcel Duchamp. Su legado no se nota sólo en Aira, sino también en los tenores de la literatura

²¹⁶ Véase Mónica Sifrim, “El fin de la leyenda maldita”, en <http://literatura.org/Aira/casobap.html> (09/05/09)

²¹⁷ Aira justifica sus estudios sobre Alejandra Pizarnik como una forma de hacer justicia a quien llama la Última Poeta: “escribí un par de libros sobre ella. Uno es un estudio sobre su poesía...lo hice con intención un poco justiciera. Porque con Alejandra se ha creado un mito de la angustiada, de la sonámbula, de la pequeña náufraga, etc., etc., y toda la crítica que se hace sobre ella cae en ese campo metafórico, entra en el juego de ella y no hace justicia a su obra. Entonces, traté de tomar un poco de distancia, de escribir fríamente sobre el procedimiento del que salía su poesía. Creí descubrir esos deslizamientos de la subjetividad que hay en sus pequeños poemas, que son como mecanismos perfectos, muy trabajados, y sobre todo quise hacerle justicia al hecho de que ella era una intelectual, una gran lectora, que tenía, claro, problemas psicológicos, pero de allí a hacer hincapié en ellos y presentarla como una especie de loca con la cabellera al viento, al borde de una cornisa asomada al vacío, me parece totalmente erróneo”. C. Alfieri, *op. cit.*, p. 124.

argentina.²¹⁸ De Duchamp Aira lee el predominio del arte sobre la obra de arte y, sobre todo, una noción con la que el pintor revolucionó el arte moderno: el “ready-made”. *Duchamp en México*, el relato que Aira escribe como un homenaje a su mentor, es como una metáfora, un discurso sobre la noción de “ready-made”. Aira aprenderá también de Duchamp la noción de “arte general”, la convergencia de todas las artes, sin fronteras²¹⁹; algo que Graciela Speranza analizará bajo otro rótulo: “fuera de campo”.

Después de Duchamp, destaca su maestro: Raymond Roussel. La idea de procedimiento será el motor de la influencia de ambos sobre Aira. Sandra Contreras sostiene a este respecto que la vanguardia de Aira es “surrealismo, Duchamp y Roussel”. Margarita Remón-Raillard establece la misma filiación y remonta a raíces más lejanas:

La complejidad de la escritura de Aira reside así en un juego de vaivén incesante entre la teoría y la anécdota. Su obra funciona como una transposición de pensamientos heterogéneos: las teorías de diversos filósofos como Leibniz, Nietzsche, Deleuze comparten el espacio textual con las teorías de Levi-Strauss, la obra novelística de Raymond Roussel o la creación artística de Marcel Duchamp.²²⁰

El procedimiento de Roussel, la novela como esquema para generaciones futuras, viene actualizado por Aira en sus ficciones. *Duchamp en México* hace un planteamiento teórico de este procedimiento, mientras muchas otras novelas reensayan la fórmula rousseliana expuesta en *Cómo escribí algunos de mis libros*.

²¹⁸ Graciela Speranza analiza en *Fuera de campo. Literatura y arte después de Duchamp* (Barcelona, Editorial Anagrama, 2006) el legado de Duchamp en escritores como Borges, Cortázar, Piglia, Puig, Guillermo Kuita y también Aira.

²¹⁹ Aira explica este fenómeno de esta forma: “los modelos que quise emular cuando empecé a escribir eran obras como el *Gran Vidrio* de Duchamp, el *Pierrot Lunaire* de Schönberg, las películas de Godard. No se trató en realidad de literatura, salvo para entenderme. Era el sueño de un arte general, un arte de la invención”. Citado por Graciela Speranza, *idem.*, p. 290.

²²⁰ Margarita Remón-Raillard, “La narrativa de César Aira: una sorpresa continua e ininterrumpida”, en Genéviève Fabry, Logie Ilse (dir), *La literatura argentina de los años 90*. Foro hispánico, 24. *Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, Ámsterdam, Nueva York, Editions Rodopi, 2003, p. 54.

Junto a esos dos iconos, suena el nombre de John Cage. Su presencia en el universo literario de Aira es relevante como confiesa éste en “La nueva escritura”. Gran músico vanguardista, Cage proporcionó a Aira su valioso arte de composición: el azar. Como veremos más adelante, varios personajes –como Varamo, Perinola– restauran este legado vanguardista. Además, Aira lo toma –junto a Duchamp– como paradigma en la ilustración de una de sus más obsesivas teorías estéticas: emancipar la creación artística del valor fetiche de la calidad y del sentido.

Esas figuras que hemos venido citando representan el núcleo de la tradición desde la que Aira lee y narra. Cada uno pone un sello ideológico en la narrativa del discípulo, fomentando una lectura de la obra aireana bajo su prisma.

Ahora bien, hablar de tradición en Aira resulta más interesante cuando se evoca también a los escritores que, sin dejar huella manifiesta en su obra, vienen frecuentemente citados como “favoritos” y, sobre todo, a los que encarnan un ideal nítidamente opuesto al suyo. Más aún, es la forma en la que Aira entra, se acerca o se aleja de un artista. Una de las ilustraciones de esta forma de “lectura” está en la entrevista con Carlos Alfieri –que hemos citado abundantemente–, que es, para nosotros, la plataforma de la construcción de una tradición literaria.

En el grupo de los “favoritos” citaremos muy brevemente –como suele hacer también Aira– a Kafka cuyo sistema presenta, en palabras de Aira, una gran similitud con el suyo, a Rimbaud, Lautréamont, etc.²²¹ Muchos de los iconos de la literatura

²²¹ Destacamos a Kafka en ese universo de favoritos, porque hay una similitud entre la propuesta estética de Aira y la suya. Aunque Aira no habla de influencia reconoce esa afinidad en esos términos: “en los últimos tiempos he estado instalado en una etapa de *kafkitis* aguda. He vuelto a Kafka, que fue un amor de mi infancia y lo he releído a lo largo de mi vida muchas veces –en realidad nunca se sale de él (...) Lo cierto es que volví a Kafka y vi cuánto tengo en común con él –perdón puede parecer presuntuoso decir que tenemos algo en común, ¿no? Ojalá tuviera algo en común con él. Lo que quiero decir es que comprobé que el sistema de Kafka se parece, *mutatis mutandi*, al mío, en cuanto a esa prosa neutra, tranquila, y ese paso razonable que mantiene y que yo también intento mantener siempre. Me parece que ésa es la superficie ideal para poder trabajar con libertad en esa fuga de niveles, en esa confusión de significación que es donde yo encuentro el placer de la escritura”. C Alfieri, *op. cit.*, p. 108.

mundial –y particularmente francesa– se yerguen como monumentos artísticos, aunque Aira no habla de influencia directa sobre él.

El tercer grupo, que llamaremos los “rechazados”, es, a nuestro juicio, una referencia para comprender igualmente el ideario literario de Aira. En efecto, en muchas de sus entrevistas, Aira deja su oposición a ciertas líneas estéticas trazadas también por grandes escritores de la literatura nacional, una forma de especificar su camino y su sensibilidad artística. Mariano García nos hace un guiño a este respecto cuando señala, refiriéndose a la actividad novelística de Aira: “hay una línea muy clara que pasa por Eduardo Gutiérrez, Roberto Arlt y Manuel Puig, pero no por Marechal, Mújica Láinez, Cortázar, o Sábato, así tampoco por Piglia y Saer, las dos figuras significativas más cercanas a su surgimiento”²²².

De Saer y Piglia, Aira rechaza esa literatura seria y de corte histórico-social. De hecho, la “frivolidad” que propone como estética contrasta, de entrada, con las narrativas “serias” y “responsables” que ofrecen ambos novelistas. El propio Aira reconoce esas diferencias que resume como “contra la postura seria y responsable hacia la historia y la sociedad”²²³. Para Sandra Contreras, las disconformidades entre Piglia y Aira se sitúan en la diferencia entre dos términos: “ficción” en Piglia –y Saer– e “invención” en Aira:

En las antípodas de una poética que dice que *todo es ficción* y que el gran poder de la ficción literaria es el de captar el núcleo paranoico de la sociedad –al reproducir y transformar las ficciones que se traman y

²²² Mariano García, *op. cit.*, p. 23.

²²³ En la entrevista de C. Alfieri, Aira repasa su relación con Piglia y Saer y afirma lo siguiente: - “Piglia es un escritor serio, un intelectual muy apreciado como profesor... en fin. A Saer sí lo leí mucho y lo aprecié mucho; casi es un clásico moderno argentino. Después me fui apartando de su poética, y sé que él no aprecia mucho la mía. Saer también es un escritor serio...pero yo muchas veces he buscado otros modelos, como es el caso de Gombrowicz, un escritor no serio, al que no se le puede tomar en serio, un poco payasesco... Saer ya no me atrae; con el tiempo me he ido alejando de él, de esa postura seria, responsable hacia la sociedad y hacia la historia. [¿Y Piglia nunca le interesó?] - No, para nada”. *Op. cit.*, p. 116.

circulan en la sociedad, al colocar en primer plano la intriga, el complot, los espejismos de la verdad— [Piglia], la invención artística es en Aira de una irreductibilidad absoluta, de una potencia cuyo alcance jamás se mide en relación con el poder ficcional de los relatos sociales, del Estado o de la política.²²⁴

Margarita Remón-Raillard hace la misma observación que Sandra Contreras —e incluso va más lejos al hablar de dos bandos en la literatura argentina— y replantea el problema en el terreno de la estética:

Al escribir historias disparatadas, Aira contrasta con otros grandes nombres de la literatura argentina. Por ejemplo, la muy seria *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, considerada por la crítica como un hito de la literatura argentina de los años 80, se sitúa en los antípodas con respecto a la obra de Aira. De hecho, dentro del ámbito literario argentino se suele hablar de dos bandos: “los de Piglia” y “los de Aira”.²²⁵

Otra clave de lectura, o más bien de “alejamiento”, es el rechazo a la noción de “perfección” y de *belletrismo*. En este punto, Aira refuta la actitud de Rulfo²²⁶ y dictamina lo siguiente:

Hacer algo bueno significa salir de lo que yo y la gente de mi generación entendíamos por arte y pasar a la artesanía. La artesanía sí hay que hacerla bien, porque uno la hace para venderla, ¿no? Ahora bien, el arte

²²⁴ Sandra Contreras, *op. cit.*, p. 29.

²²⁵ Margarita Remón-Raillard, *op. cit.*, p. 54.

²²⁶ Aira critica la actitud de Rulfo en estos términos: “a mi no me gusta la actitud que ha tenido Rulfo (y que han tenido otros) de hacer una obra, pulirla hasta que quede bien, hasta que sea perfecta, y después vivir el resto de su vida con los réditos de esa obra...¿qué importa escribir bien o escribir mal? ¡qué actitud mezquina es ésa de cuidar el prestigio! Quizás, o seguramente, Rulfo no lo hizo por cuidar su prestigio. Él quedó bastante mal y no pudo escribir más”. C. Alfieri, *op. cit.*, p. 126. Del mismo modo Aira critica la actitud de M. L. Bombal: “otro caso parecido es María Luisa Bombal. Nunca he entendido por qué se le aprecia tanto. Bien, escribió esa novelita, *La amortajada*, después la rescribió con otro título, después la volvió a escribir en inglés...es una obrita de 40 páginas, y sí, le salió bastante bien, es esa literatura entre fantástica e intimista... En fin, no es mi modelo de escritor”. *Idem.*, p. 127.

no, hacer arte es crear un valor nuevo, y si sale bueno quiere decir que está obedeciendo a valores preestablecidos, o sea viejos, y entonces no vale la pena hacer arte. En todo caso sería arte académico, arte comercial, o como se quiera llamarlo: en definitiva, un arte que no es arte.²²⁷

La tradición desde la que Aira lee y narra es la de los “descanonizados” –Copi, Lamborghini y Alejandra Pizarnik– y la de los que “arremolinaron las aguas del arte moderno”– Duchamp y Cage. Su narrativa –al igual que la de muchos otros escritores argentinos– brota de las semillas de referencias como Borges y Arlt para más tarde deslizarse en un terreno atípico. Es en este sentido que se interpreta su rechazo a ciertas poéticas canónicas. Nancy Fernández trae una aclaración a este respecto cuando observa:

En la obra de Aira, las huellas precursoras se alojan en gérmenes productivos, como marcas latentes donde la crítica o la novela muestran la faz distorsionada de la tradición. En otros términos, mientras el relato procesa la herencia como creación y resultado, los ensayos muestran el recorte selectivo de Babel optando claramente por aquellos escritores ajenos al olimpo de los canonizados. En cualquier caso, Aira elabora con obstinada y visionaria lucidez, el lugar de un prestigio avalado por el pacto con los extraditados de las Bellas Letras.²²⁸

Ahora bien, ese sistema de lecturas nos ayudará a analizar, de manera más detenida, la genealogía de la narrativa de Aira, las canteras a partir de las que Aira excava el material para la construcción de su obra literaria. Nos apoyaremos principalmente en la obra de los escritores citados anteriormente. Para un análisis más lúcido y metódico, señalaremos previamente algunas observaciones relevantes y el camino metodológico.

²²⁷ C. Alfieri, *op. cit.*, p. 112.

²²⁸ Nancy Fernández, “El artista como crítico: Nota sobre César Aira”, en *Hispanamérica* (revista), num. 111, 2008, p. 110.

II- PROBLEMÁTICA Y METODOLOGÍA DE UNA CRÍTICA DE FUENTES EN AIRA

La pertinencia de una crítica de fuente en Aira puede explicarse por el carácter fuertemente caleidoscópico de su obra. La influencia ejercida sobre él es discontinua y heterogénea. Por eso, trazar una genealogía literaria de su obra es retratar un árbol en continua mutación. El propio Aira reconoce esa porosidad de su obra narrativa cuando confiesa:

No sé, porque he sido siempre muy lector, y un lector hospitalario. Siempre dejé que entrara todo, nunca me pregunté por las influencias, porque siempre supe que no hay que sentir la angustia de las influencias, porque después de un autor viene otro. A mí me gustan todos, me entusiasmo con todos, y dejo influenciar [sic] muy libremente, pero después no me duran más de tres páginas en mis libros porque ya estoy con otro, ya estoy cambiando.²²⁹

La porosidad de su universo literario y la fugacidad de las influencias permiten contemplar un incesante vaivén de elementos exteriores y una compleja red de influencias. Ahí es donde radica la primera dificultad de una crítica de fuentes en Aira. Tanto él como la crítica desglosan un extenso epítome de mentores artísticos. La lectura de Nancy Fernández refleja, a este efecto, toda la complejidad de una genealogía narrativa de dicha obra.²³⁰

²²⁹Craig Eppling, Phillip Penix-Tadsen, *op. cit.*, pp. 2-3. Aira contesta así a esta pregunta: “si tuviera que establecer una genealogía autorial para su propia obra, ¿cuáles nombres aparecerían allí?”.

²³⁰En su reflexión sobre el sistema de lectura de Aira, Nancy Fernández desvela las líneas que van “de Balzac a Rimbaud y Mallarmé; de Lewis Carroll a Lautréamont, de Supervielle a Copi, de Gombrowicz a Edward Lear; de Jonnathan Swift a Kafka y Duchamp”. *Op. cit.*, p. 110.

El segundo punto de la problemática es lo que podemos llamar “la no especificación de lo que toma de sus referencias”. Si verdad es que se reclama epígono de grandes figuras artísticas nacionales y extranjeras, poco revela de los elementos leídos. Los pocos casos son la figura del monstruo que confiesa haber heredado de Arlt y el procedimiento, tomado de Duchamp y de Roussel.

El último óbice es la profunda digestión o reciclaje de los elementos recibidos. En efecto, los préstamos vienen sutilmente rumiados en sus relatos, fomentando una lectura que pide mucho más profundidad. Pero este aspecto es determinante en una crítica de fuentes. Para John Fletcher, un estudio de influencias resulta críticamente interesante sólo cuando se plantea qué hizo un escritor X de lo que tomó de Y.²³¹ Enrique Anderson Imbert cifra allí también toda la relevancia de una crítica de fuentes:

Cuando haga “crítica de fuentes” señala los hilos que vinculan una obra con sus antecedentes, pero el interés estará en averiguar qué es lo que el escritor supo hacer con los préstamos recibidos. Empinará no sólo grupos de escritores famosos sino que nos dirá que la voz de tal escritor “representativo” habló para todos. Aunque el hacer eso recurra a la historia literaria (períodos, nacionalidades, escuelas, géneros, formas, motivos, afinidades, contrastes) no les exhibirá como si fueran instrumentos de lujo, valiosos en sí, sino que los utilizará para comprender la individualidad de cada obra.²³²

Hablar de influencia en Aira es pues poner de realce este hecho que podemos llamar “asimilación”. Su ficción procesa el material recibido de tal forma que resulta a

²³¹ John Fletcher, “La crítica comparada. El acceso a través de la literatura comparada y de la historia intelectual”, en Malcom Bradbury y David Palmer, *Crítica contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1974 p. 152.

²³² Enrique Anderson Imbert (1979), *op. cit.*, pp. 55-56.

veces difícil afirmar de manera contundente el origen. Es este “comercio” que Nancy Fernández describe en estos términos:

Las tretas airianas tienen más bien el color de un fraude lúdico y extrañado de quien lucra inconsciente (como puesta en riesgo y como síntoma material) con los reflejos empeñados del “modelo”. De este modo, la cadena causal de orígenes e influencias se verá remplazada por el libre juego de una práctica crediticia, afirmando su eficacia como signo y movimiento, como desplazamiento de un perpetuo diferir.²³³

Por esta razón, reconstruir las fuentes es hacer una ardua arqueología tanto de sus ficciones como de sus ensayos. No consiste en registrar vínculos ya obvios y superficiales, sino en indagar dónde se cifra el parentesco que el propio autor establece en muchas ocasiones. En este sentido, una buena metodología puede ser la antesala de una fértil hermenéutica de fuentes. Por eso, hemos decidido apoyarnos también en los ensayos de Aira, que desempeñan un papel relevante en su manera de “leer” y de “contar”. En efecto, mediante los estudios críticos dedicados a sus maestros, se percibe lo que el propio autor trama en sus ficciones. En términos más simples, diremos que lo que Aira analiza en esos ensayos es lo que urde en sus ficciones. Sandra Contreras pone de realce la importancia de los ensayos donde, según ella, hay una rigurosa construcción de una forma, una forma que responde a la específica lógica del relato que articula su propia obra narrativa. Por eso sostiene:

No sólo por el volumen que han ido creando sino también y sobre todo por la consistencia con la que han ido definiendo una poética, los ensayos de Aira constituyen, ya, una parte inescindible [sic] de su literatura. Están expuestos allí –como lo están, desde luego, en el ensayo de todo escritor–

²³³ N. Fernández, *op. cit.*, p. 109.

las ideas y los valores que singularizan una concepción y una ética de la literatura.²³⁴

Margarita Remón-Raillard reconoce, en esa misma ocasión, que “la obra ensayística de Aira es inseparable de su obra de ficción ya que la complementa. En ensayos dedicados a otros autores como Copi o Alejandra Pizarnik, Aira desarrolla su propia teoría de la literatura que se halla transcrita en sus ficciones”²³⁵. Nancy Fernández hace la misma observación cuando afirma: “es cierto que su ficción, a diferencia de Piglia, exhibe poco o nada aquellos nombres propios que le sirven de “modelos”; son sus ensayos, en cambio, los que muestran los lazos familiares de los gustos y las preferencias”²³⁶.

Ensayos como *Copi*, “El sultán” o “Arlt” sirven de plataforma crítica para analizar los lazos entre él y Copi, Puig o Arlt. De la lectura del propio Aira, partiremos para desmenuzar las fuentes de su ficción narrativa.

Huelga recordar que el objetivo de dicho capítulo es la “búsqueda de fuentes”, en la que rastrearemos las huellas dejadas por ciertos escritores o artistas en su obra. Así que manejaremos términos como influencia, huellas, herencia, legado y tradición, todos ayudando a deslindar las fronteras de la obra de Aira en el complejo mapa literario argentino.

Hacer una “búsqueda de fuentes” o estudiar una influencia consiste en mostrar cómo un autor y una obra han fecundado, participado o inspirado el nacimiento de otro autor u obra. Es subrayar lazos comunes, afinidades poéticas entre un texto y otro, un creador y otro, desvelar las fuentes y el medio histórico del texto o en un plano más

²³⁴ S. Contreras, *op. cit.*, p. 236.

²³⁵ Margarita Remón-Raillard, *op. cit.*, p. 54.

²³⁶ N. Fernández, *op. cit.*, p. 109.

amplio y retomando la expresión de Gérard Gengembre²³⁷, “situar al escritor en un marco estético”. En un sentido más metafórico, diremos que es reconstruir los linajes, las filiaciones que unen un creador a otro, un texto a otro.

En el caso de Aira es tomar en cuenta todo un séquito de “padrinos” quienes, de lejos o de cerca, en mayor o menor grado, han intervenido en la configuración de su pensamiento literario, en la construcción de su universo narrativo. Aunque hablar de crítica de fuentes puede parecer hoy anacrónico –frente a las nuevas corrientes críticas–, en escritores como Aira resulta trascendental para penetrar el conjunto de su ficción narrativa. Los aspectos de su proceso creativo, la génesis de su obra y su fertilización en contacto con otras es una brecha importante en la comprensión de su mundo literario, por lo que recurrir a la crítica de fuentes es, más que vital, legítimo.

El camino de la argumentación se rubrica principalmente de este modo: primero nos adentraremos en el ámbito nacional donde evocaremos a los iconos de la literatura argentina –Borges y Arlt– y a los más cercanos mentores, los maestros Copi, Lamborghini y Puig. Después, exploraremos la esfera extranjera con figuras como Duchamp, Roussel, y Cage. El análisis por nombre es la estrella que nos guiará en este camino.

²³⁷ Véase Gérard Gengembre, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1996.

III- LA INFLUENCIA NACIONAL

1- Tras las huellas de Borges: una “poética de principios”

-¿Con qué corriente cree que entronca su obra?

- Mi literatura evidentemente viene de esta línea intelectual, borgeana...

(Carlos Alfieri, “Entrevista con César Aira”)

La influencia de Borges en la literatura argentina y extranjera no se resume en una serie de huellas diseminadas en textos de sus admiradores o epígonos, sino que se perfila como una auténtica plataforma estética. Borges ha establecido varios tipos de pensamiento literario que se impondrán como paradigmas y modelos para muchos escritores argentinos. Uno de ellos es Aira, que empieza su narrativa recordando uno de los pilares de la literatura borgeana: la versión.

1-1- La versión o el discurso “evangélico” de Pierre Menard

Como un mandamiento, “Pierre Menard, autor del Quijote” instauro la idea de “versión” como una nueva forma de escritura. La literatura deviene a ser, desde entonces, un texto infinitamente repetible y variable. El “doble comienzo” de Aira – expresión acuñada por Graciela Villanueva para referirse a las dos novelas *Moreira* y *Ema*– remite a este arte de reproducción que predica Pierre Menard. En efecto, tanto *Moreira* como *Ema, la cautiva* se inscriben en la poética borgeana de “traducción”, de

“copia”. *Moreira*, como reconoce toda la crítica²³⁸, hace referencia a *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (1879), mientras *Ema, la cautiva* retoma al canónico poema de Esteban Echeverría: *La cautiva*. Aira establece con estos dos textos una relación de hipertextualidad,²³⁹ diría Genette; relación bautizada comúnmente como intertextualidad²⁴⁰ por otros críticos como Michael Riffaterre o Julia Kristeva. Esta hipertextualidad se ve primero a través del paratexto (en este caso los títulos), hecho que corrobora la visión de Genette cuando precisa que “la hipertextualidad se declara muy a menudo por medio de un indicio paratextual”²⁴¹. Mariana Pensa describe el parentesco que existe entre el texto de Aira y el de Echeverría, ofreciendo una valiosa guía de lectura para la versión de Aira:

Leer un texto como *Ema, la cautiva* es adentrarse en un universo de productividad. Esta productividad lo lleva a funcionar en tanto hipertexto de un hipotexto anterior (*La cautiva* de Echeverría), al cual Aira complejiza [sic], completa, da un nuevo significado. Leer *La cautiva* de ahora en más será descubrir en ese texto las posibilidades que Aira vio en el poema romántico, y que desarrolló en *Ema, la cautiva*. De la misma manera, leer *Ema, la cautiva* será remitirse analépticamente a un texto

²³⁸ Margarita Remón-Raillard afirma refiriéndose a Moreira: “César Aira comienza a escribir en los años 70. Su primera novela, *Moreira* (1975), se centra en la figura de este gaucho malo y constituye su versión de la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez”. *Op. cit.*, p. 53.

Mariana Pensa sostiene también: “partiendo del hecho de que Aira ha tomado a *La cautiva* como hipotexto a ser (re)transformado, podemos decir que las relaciones intertextuales que se producen entre *La cautiva* y *Ema, la cautiva* son “positivas”. *Op. cit.*, p. 7.

²³⁹ Dice Genette: “llamo hipertexto, a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple o por transformación indirecta, diremos, imitación”. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Ediciones Taurus, 1989, p. 17. Traducción de Celia Fernández Prieto. Edición Título original: *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1962.

²⁴⁰ Genette define la intertextualidad, término que toma de Kristeva, como “una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (p.10). Se basará también en los trabajos de Riffaterre, quien define el intertexto como la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido (p.11).

Aprovechamos para subrayar que los textos de Borges presentan muchas coincidencias con los de algunos pensadores estructuralistas. Estos posibles vínculos han sido explorados incluso por algunos críticos como Rodríguez Monegal y Jaime Alazraki.

²⁴¹ *Idem.*, p. 18.

escrito en 1837, para ver su productividad hoy en día. Ambos textos, pues, se alimentan analéptica y prolépticamente.²⁴²

A través de una doble operación, Aira inscribe sus títulos en la narración postregional. De *Juan Moreira* tomará sólo el apellido del gaucho (*Moreira*), como para generalizar su versión, mientras, en cambio, bautiza a *La cautiva* poniéndole un nombre simbólico: Ema.²⁴³

El texto de Borges, que parece haber inspirado a los primeros pasos de Aira, elimina la relación dicotómica original y copia. Para Beatriz Sarlo, “con el método de Menard no existen las escrituras originales y queda afectado el principio de propiedad sobre una obra”²⁴⁴. Aira se inspira del dictamen de Borges para iniciar su universo literario con este procedimiento, que Borges ya ha exhibido como una seña de identidad de su narrativa. Ambos textos cristalizan dos momentos de la reescritura: la apropiación de un discurso ajeno y el cambio de su sentido original mediante la inserción de tal discurso en un contexto nuevo.²⁴⁵

Así, cien años después del nacimiento de la literatura gauchesca, Aira surge en el escenario literario argentino mediante el *remake* (Genette). Aira hace con la temática del gaucho y de la cautiva, lo que Borges ya había dicho sobre la biografía de Tadeo

²⁴² M. Pensa, *op. cit.*, p. 11.

²⁴³ Varios críticos piensan que el nombre de Ema podría referirse al de Emma Bovary de Flaubert. Es el caso de Graciela Villanueva que descifra en *Moreira y Ema la cautiva*: “una tensión constitutiva de la textualidad airiana: la que establece entre lo masculino (*Moreira*) y lo femenino (*Ema*), que es al mismo tiempo una tensión entre lo argentino (representado por *Moreira*) y lo europeo (representado por *Ema*, que entonces ya no es cautiva de ningún indio sino de su propia imaginación, tras las huellas de la protagonista de la célebre novela de Gustave Flaubert). Las características del personaje creado por Aira indican claramente el parentesco, pero el autor se complace en subrayar el juego intertextual cuando escribe en la contratapa de la novela: “Ema, mi pequeña yo mismo”, en obvia alusión al célebre “*Madame Bovary, c’est moi*” de Flaubert y con particular instancia en el juego entre lo masculino y lo femenino.” Graciela Villanueva, “Generación y degeneración del relato en César Aira”, en *América. Cahier du CRICAL*, n. 34, 2005, pp. 17-26.

²⁴⁴ Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina / Ariel, 1995, p. 78.

²⁴⁵ Víctor G. Zonana, “Varia fortuna de “Pierre Menard...”: proyecciones del concepto borgiano de re-escritura en la teoría literaria”, *Anales de literatura hispanoamericana*, (Universidad Complutense de Madrid) n. 21, 1992, pp. 357-364.

Isidoro Cruz: un libro cuya materia puede ser todo para todos, pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones y perversiones.

Se puede hablar entonces de “poética de principios” entre Aira y Borges. En efecto, la literatura de Borges nace imitando, plagiando (“yo empecé a escribir a los seis años. Trataba de imitar a los clásicos españoles”, dijo Borges). Aira emprende el mismo camino, reescribiendo los temas fundantes de la literatura argentina: el gaucho, el indio y la cautiva.

Como un manifiesto tardío, “Pierre Menard, autor del Quijote”, representa una piedra angular en la concepción literaria de Borges. Si Graciela Speranza ve en esta técnica de imitación y de copia un posible legado de Duchamp, la referencia en la literatura argentina de esa técnica es sin duda Borges. Pierre Menard será como un *porte-drapeau* de la poética borgeana de copia. A esa tradición se adherirán, en adelante, varios narradores argentinos. José Amícola reconoce esta idea de traducción como legado borgeano a escritores como Aira, Piglia y Pauls.

Lo que tal vez cabe subrayar es que si para Borges la idea de copia es la savia de su narrativa, para Aira es más bien como una plataforma de lanzamiento. En efecto, Aira toma ese préstamo para debutar en las letras argentinas. La puerta ya abierta por Borges, servirá de guía para el nacimiento de la narrativa aireana.

Más que influencia, diremos que Aira empieza su trayectoria literaria desde la tradición borgeana de versión. Dos estéticas afines que, más allá de la simple idea de copia o de reescritura, comparten un mismo credo: la subversión de la tradición.

1-2- De la versión a la subversión

Si el “Quijote” de Menard retoma idénticamente (textualmente) al de Cervantes, no por eso deja de ser más rico (“El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico”). La cautiva de Aira, en cambio, se vale de “una operación transformadora”, como dice Genette, tras la que nace también una nueva riqueza. Es que frente a la versión idéntica y del anacronismo que hacen la riqueza del texto de Menard, la cautiva de Aira opta por la relectura. Allí es donde radica la diferencia, y por consiguiente, la riqueza de la versión aireana, porque como ilustra Alfonso de Toro –que parafrasea a Borges– “una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que la manera de ser leída”²⁴⁶.

Desde entonces, la palabra en torno a la que se articulará toda la dinámica estética de la narrativa de Aira (centrada en esta época) es la relectura. Si hemos tomado el “Pierre Menard, autor del Quijote” como primera piedra que podría haber servido a Aira en la edificación de su universo literario, y de allí hablar de poética de la versión, es para desembocar en lo que llamaremos “segunda etapa”, que será la más importante y la que une genealógicamente la obra de Borges y la de Aira: la subversión de la tradición. Para ilustrar este punto, nos centraremos en *Ema, la cautiva* y en dos relatos de Borges: “El fin”, e “Historia del guerrero y de la cautiva”

La postura que tiene Aira frente a la tradición (sobre todo con el tema de la cautiva) puede inscribirse en la ya tradicional línea borgeana de ruptura. Tanto Borges como Aira se sumarán a una operación semiótica de deconstrucción de tópicos. *Ema, la cautiva* ofrece una reinterpretación del “cautiverio” despojándolo de su pedestal romántico, mientras “El fin” hace una nueva lectura de la figura del gaucho, una lectura

²⁴⁶ Alfonso de Toro, Fernando de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 147.

que, como veremos, chocará contra la visión canónica establecida. La relación del texto de Aira con el de Echeverría y la del texto de Borges con el de Hernández son similares. Ambos —el de Aira y el de Borges— parecen adoptar “la única actitud que parece posible frente a una tradición: traicionarla”²⁴⁷.

“Historia del guerrero y de la cautiva” de Borges abre por su parte, un nuevo vínculo entre el planteamiento que Aira también hace de la relación Civilización / Barbarie. El texto de Borges puede ser acaso uno de los referentes históricos para la obra de Aira: la cautiva feliz. El acercamiento y la lectura cruzada de los tres textos nos ofrecerán una riquísima visión, al mismo tiempo que nos permite reconstruir la filiación entre ambos escritores.

En el caso de Aira, su lectura se enfrenta a la figura ya canonizada de la cautiva por el poema de Echeverría. En efecto, varios son los rasgos que oponen a los dos personajes, a las dos cautivas.²⁴⁸

1-2-1- Ema y María: transgresión y canon

Tema acuñado por los románticos, la cautiva retrata la historia de una “figura dolorosa”, que “está sola en el desierto de la pampa o los bosques criollos, rodeada por un mundo demoníaco, con el que no tiene la menor unión”²⁴⁹. Arquetipo de la literatura nacional, la cautiva es una heroína de corte romántico, indudablemente blanca, que procura realizarse huyendo de las tolдерías de los salvajes en busca del regreso a la civilización. Su itinerario convoca, por un lado, la escena del rapto por el irrefrenable

²⁴⁷ Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 93.

²⁴⁸ Por no repetirnos mucho, en este capítulo sólo trataremos un rasgo que es la figura de Ema como contrapuesta a la heroína romántica María. En la primera parte hemos analizado detenidamente toda la operación de deconstrucción y de relectura que hace Aira de esa figura.

²⁴⁹ Jorge Medina Vidal, *El tópico de la ‘cautiva’ en la literatura rioplatense*, Montevideo, [s.n.], 1975, p. 4.

malón que la conduce a la fuerza tierra adentro y, por el otro, la imagen de la mujer prisionera generalmente sometida a las leyes de la barbarie. No lejos de la suerte del Albatros baudeleriano, la historia de la cautiva se parece a la aventura de un yo abandonado en un caso extremo y selvático, como el yo esquematizado de algunos románticos, perdidos y desesperados en el seno de la sociedad humana.

Definir de esta manera la historia de la cautiva es sumergirse en pleno reino romántico en cuyo trono se divisa indudablemente a la figura de Echeverría. En efecto, su texto (el primer poema rioplatense donde el tópico de la cautiva aparece ya en la plenitud de su mundo romántico), leído como canon, y por consiguiente como tradición, presenta a una mujer sufrida, maltratada y perdida en una atmósfera salvaje, una mujer presa de la barbarie. María, protagonista de *La Cautiva*, será uno de los modelos canónicos del tópico del “cautiverio”.

Pero concebir así ese tópico es olvidarse de que un siglo y medio después, en 1978, nace una cautiva que, contrariamente a la visión romántica de Echeverría, propone una profunda revisión y reinterpretación: Ema. Con *Ema, la cautiva*, César Aira rompe con más de 150 años de tradición. En efecto, su versión se aleja de toda pauta de acatamiento romántico. Su protagonista emprende un rumbo opuesto al de Echeverría, vive una suerte diferente, en fin, tiene un historia diferente: “el personaje de María (la cautiva de Echeverría) y Ema (la cautiva de Aira) van a vivir su propia, diferenciada historia”²⁵⁰, añade Mariana Pensa.

De este modo, María simboliza la valentía, la belleza. Es una heroína. Lucha para salvar a su marido Brian, para liberarse de su cautiverio, para abandonar el reino de la barbarie. En cambio, Ema se muestra indiferente a su suerte. Vive entre gauchos e indios (siendo amante de ellos), se convierte en colona y criadora de faisanes. Por eso

²⁵⁰ M. Pensa, *op. cit.*, p.4.

observa Mariana Pensa que María vive y muere dentro de su límite de heroína romántica (ella *tiene* que ser bella, salvar a su esposo de todas las calamidades, y morir en medio de las más atroces desgracias) mientras que Ema es la nueva anti-heroína (no es bella, no realiza ningún acto heroico).²⁵¹

Aira propone una lectura “alejada de la pureza de la visión romántica”. Transforma el significado de la cautiva. Su texto está en los antípodas del ideal romántico. En “este rechazo a la cautiva romántica, tal como lo había inventado Echeverría”, radica, según Leo Pollmann, “la dimensión filosófica” del texto aireano. Para el crítico, “la orientación de *Ema, la cautiva* es, en efecto, más allá de los rasgos paródicos, la de una inversión total respecto a la visión romántica y, más genéricamente, de toda visión positiva tradicional”²⁵².

Frente a una mujer sufrida como en la versión de Echeverría, Aira opone una cautiva feliz. Frente a la valentía, la belleza y la misión salvadora que encarna María, Aira contrapone la indiferencia, la pequeñez, la delgadez y la suciedad de Ema. Las características de Ema están lejos de los ideales románticos. El mismo narrador hace hincapié en esta virtud que anima la cautiva tradicional mediante la voz del ingeniero Duval: “El francés [Duval] había vuelto a distraerse. –Hoy me fijé en una de ellas [las cautivas]... no era la clase de mujer que podría salvar a un hombre. Algunas son demasiadas inofensivas”²⁵³.

Estas palabras dirigidas a las cautivas que viajan en la caravana, y particularmente a Ema, nos hacen pensar en la heroína de Echeverría, María. Una mujer

²⁵¹ *Idem.* p. 7.

²⁵² Leo Pollmann, “Una estética del más allá del ser. *Ema, la cautiva* de César Aira” en Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991, p. 177.

²⁵³ César Aira, *Ema, la cautiva*, *op. cit.*, p. 47.

fuerte, guerrera, luchadora, preparada para “salvar a un hombre”. Aira se apoya en la tradición pero para subvertirla.²⁵⁴

María y Ema simbolizan la tradición y la subversión, el arquetipo y la deconstrucción del tópico. De la versión Aira pasa a la perversión. Sin embargo, este planteamiento, esta deconstrucción de arquetipos, tópicos o mitos nacionales no es un hecho nuevo, sino que encuentra toda su historia, toda su tradición en otra figura emblemática de la literatura argentina: Borges. Lo que Aira hace con la cautiva es la operación que Borges realizó con el gaucho (Martín Fierro): releer, rescribir una historia canonizada y una figura reconocida como símbolo nacional.

1-2-2- Fierro contra Fierro

Todo gaucho de la literatura (todo personaje de la literatura) es, de alguna manera, del literato que lo ideó. Al hacer esta afirmación, Borges ya pone de realce la polémica que, en la literatura, ha desatado la figura del gaucho. Esa batalla, que Claude Cymerman califica de batalla entre “gauchophiles” y “gauchophobes”²⁵⁵, se librará tanto en el campo político como en el literario (correspondiendo al doble uso del gaucho en el “ejército” y en la “poesía” según Josefina Ludmer²⁵⁶), y deja una visión

²⁵⁴ A este efecto dirá Mariana Pensa: “Esto es lo que, efectivamente, realiza Aira. Él conoce la tradición (en este caso el hipotexto *La cautiva*, de Esteban Echeverría, obra romántica escrita en 1837) pero trabaja con la misma de dos maneras: primero se acerca a ella y rescata grandes significantes (“la cautiva”, “la pampa”, “los nativos”), luego los vacía de su viejo, “usado” significado y finalmente les otorga un nuevo significado. Ya hemos visto como en *La cautiva*, el personaje de María es presentado como el de una mujer que lucha por salvar de los peligros a su esposo. Aira trabaja con este concepto (María/salvadora/valiente) para negarlo en su cautiva”. *Op. cit.*, p. 9.

²⁵⁵ Claude Cymerman, “Gauchophiles et gauchophobes”, en *América*. (Revista) *Cahiers du CRICCAL* (Centre de Recherches Interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique Latine), Paris, n. 11. Le gaucho dans la littérature argentine, 1990-1997, pp. 33-48.

²⁵⁶ Josefina Ludmer en *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998) hace hincapié en este doble uso de la figura del gaucho: el uso de su cuerpo para el ejército y la utilización de su voz por la cultura letrada (género gauchesco). En esta doble

contradictoria de la figura del “paisano”²⁵⁷. Claude Cymerman puntualiza, a este efecto, que la recepción de la imagen del gaucho, tomada tanto de la realidad como de la ficción, es no sólo diferente y divergente, sino también contrastada y antinómica. En el tratamiento de la figura de Martín Fierro, símbolo y representante del gaucho, se percibe una dinámica de guerra entre literatos y políticos que Carlos Alberto Leumann plantea en estos términos: “a Fierro se le suele juzgar alternativamente, en modernos comentarios críticos, un héroe simbólico de libertad y de entereza varonil y un vulgar cuchillero alzado contra el orden social y los intereses de la civilización”²⁵⁸.

En el primer bando se atrincheran los grandes defensores del gaucho entre los que destaca Leopoldo Lugones, que hará del *Martín Fierro* de José Hernández el evangelio del pueblo argentino. En el lado opuesto estará Borges quien, no sólo se enfrentará a Lugones, sino que también partirá del mismo poema de Hernández para defender su postura. En efecto, Borges, como hará también después Aira, reescribe la historia del gaucho, presenta su visión distorsionada de la canónica, de la oficial y cierra el ciclo del gaucho Fierro y también del poema de Hernández en un relato que es todo un símbolo paratextual: “El fin”. Como si Hernández hubiera dejado incompleta su historia o en *continuará*, Borges redacta el último episodio (el fin), dando por clausuradas, fatídicamente, la vida y las aventuras del gaucho Fierro.

La relación que opone Lugones a Borges puede ser descrita con Beatriz Sarlo como “tradición y conflictos”. En efecto, toda la problemática puede ser resumida de la siguiente manera. Lugones, en un ímpetu político y nacionalista, toma la figura del gaucho como personaje símbolo de virtudes y valores argentinos. Interpreta el *Martín Fierro* de José Hernández como “épica nacional comparable con los poemas

utilización radica el emblema de la figura del gaucho, aunque también la polémica en torno a su estatus simbólico.

²⁵⁷ Término utilizado para llamar al gaucho. Véase por ejemplo *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez.

²⁵⁸ C. Alberto Leuman citado por C. Cymerman, *op. cit.*, p. 38.

homéricos”, como la “biblia” de los argentinos. Para Borges, en cambio, Martín Fierro es un “cuchillero individualista”, un delincuente. Así, para él, “Martín Fierro no era precisamente un hombre de virtudes, sino un desertor, acompañado por la mala suerte, provocador de duelos sin motivos y habitante de las tolderías indias cuando debió huir de la justicia”²⁵⁹.

Pero la réplica más esperada de Borges se juega en el terreno literario. Si *Martín Fierro* de José Hernández es, para Lugones, una epopeya nacional comparables con los poemas homéricos (“poema clásico”, “libro canónico”, “biblia”), si es la “viva encarnación del mito de los argentinos”²⁶⁰ (Carlos Astrada), si es un “milagro literario”²⁶¹ (José Isakson), para Borges no es más que novela.²⁶² Además Borges reescribe el texto de Hernández. “El fin” presenta en duelo a Martín Fierro y un negro. Éste, tras siete años de espera y para vengar a su hermano, invita a Fierro a una payada y termina matándolo:

Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino en la tierra y había matado a un hombre²⁶³

²⁵⁹ Citado por Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 88.

²⁶⁰ Véase Carlos Astrada, *El mito gaucho*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2006.

²⁶¹ José Isakson: “Una lectura social del Martín Fierro”, en *América. Cahiers du CRICCAL*, *op. cit.*, pp. 121-133.

²⁶² “Novela, novela de organización intuitiva o premeditada, es el *Martín Fierro*: única definición que puede transmitir puntualmente la clase de placer que nos da y que condice sin escándalo con su fecha. Ésta, quien no lo sabe, es la del siglo novelístico por antonomasia: el de Dostoievski, el de Zola, el de Butler, el de Flaubert, el de Dickens...”. J. L. Borges, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1932, p. 33.

²⁶³ J. L. Borges, “El fin”, en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 198.

Borges vuelve al *Martín Fierro* y mata también al protagonista.²⁶⁴ “El fin” simboliza la relación: tradición / traición. Para Beatriz Sarlo, la forma de la traición es contradecir otras interpretaciones del poema y volver a Hernández para concluir lo que allí había quedado abierto. Por eso, estamos de acuerdo con ella cuando reconoce que

Al presentar la muerte en duelo de Martín Fierro, Borges también mata al personaje más famoso de la literatura argentina. Así responde a la pregunta estética e ideológica acerca de qué debe hacer un escritor con la tradición: su propia inserción en el ciclo gauchesco zanja la cuestión de manera original. Borges enfrenta el texto fundamental (texto sagrado) y teje su ficción con los hilos que Hernández había dejado sueltos; la historia de Fierro es re-presentada, escrita en prosa, incluso parafraseada, y al mismo tiempo, modificada para siempre.²⁶⁵

Esta observación de Beatriz Sarlo resume atinadamente las posturas de Aira y de Borges: volver a la tradición para releerla. Ambas actitudes pueden representarse de la manera siguiente:

<i>Martín Fierro</i> (J. Hernández)	/	“El fin” (Borges)
<i>La cautiva</i> (E. Echeverría)	/	<i>Ema, la cautiva</i> (Aira)
Texto fundamental, canónico	/	Versión, copia

²⁶⁴ La particularidad de la versión borgeana radica en el hecho de presentar la muerte de Fierro en duelo y, sobre todo, mediante una venganza. Fierro aparece como un cuchillero matado por un “hombre inofensivo”.

²⁶⁵ Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 93.

Ambos enfoques comparten el mismo sello. De allí podemos hablar de influencia del pensamiento literario de Borges o –más genéricamente– de tradición borgeana. Graciela Villanueva, en un análisis de los aspectos que hemos venido subrayando, reconoce en este planteamiento subversivo de Aira –que ella sitúa entre “exotismo” y “tradición” (una mirada exótica que transforma la propia tradición)– la maestría de Borges: “el reconocimiento de la impronta borgeana en todos los planteamientos que acabamos de evocar, nos lleva a la consideración de otra dimensión de la cuestión de los modelos en la obra de Aira: la de los escritores que inspiran su producción”²⁶⁶. Y entre éstos cita, como no podía ser menos, primero a Borges.

Más que inspiración, coincidimos con Alfonso de Toro: “paradigma”. El modelo borgeano es una firme referencia para Aira y para las generaciones posteriores. Ambas lecturas pueden ser calificadas de “deconstrucción” o incluso de “des-mitificación”. Tanto el gaucha como la cautiva (tópico, mitos) vienen revisados, re-interpretados bajo la lupa de la teoría de la relectura-reescritura o, como diría Alfonso de Toro, de la postcolonialidad.

A pesar de la afinidad de los procedimientos de Aira y de Borges, hay ciertamente unos matices. Para Borges, esta interpretación del *Martín Fierro* puede justificarse por su fuerte propensión cosmopolita (tanto en su pensamiento como en su escritura) y por consiguiente, por su alergia a toda profusión del color local en la literatura argentina (como viene expuesto en “El escritor argentino y la tradición”). Herminia Gil Guerrero habla de rechazo de un criollismo basado en el color local y

²⁶⁶ G. Villanueva, *op. cit.*, p. 20.

reivindicación de una tendencia universalista.²⁶⁷ El propio Borges afirma: “la idea de que la poesía debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación”²⁶⁸.

En cambio, para Aira, pensamos más bien en una intención paródica, irónica y también frívola. Ensayo los grandes temas de la literatura argentina (la pampa, la cautiva, el gaucho) pero con una intención lúdica. El propio Aira califica su novela de “historiola”, durante cuya redacción dice en la contratapa del libro: “durante semanas me distraje. Sudé un poco. Me reí.” Por eso Mariana Pensa la definirá como “un juego de alusión intertextual”.

No obstante, lo que más nos interesa en esa comparación es la actitud y el proceso revisionista que caracterizan ambas versiones. Una visión cruzada que aprehendemos mejor en otro relato de Borges –que será también como soporte estético de *Ema, la cautiva*–: “Historia del guerreo y de la cautiva.”

La historia de Ema, la de la cautiva feliz que elige la barbarie, nos hace pensar en el texto de Borges donde la cautiva inglesa regresa también al desierto. Esa similitud entre los dos textos no se le ha escapado a de Lucía de Leone, quien afirma:

Ema es entonces una cautiva excepcional que si bien regresa a la frontera, territorio del rapto, no reniega de su pasado indígena proveedor de enseñanzas y refinamiento que la ha transformado profundamente, y lo escoge como fundamento de su nueva empresa. Recuerda a la figura del cautivo y de la cautiva inglesa que Borges despliega en “El cautivo” en *El hacedor* (1960) e “Historia del guerrero y de la cautiva” en *El aleph* (1949), donde se produce una elección por la vida bárbara –que en el

²⁶⁷ Herminia Gil Guerrero, *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Editorial Iberoamericana Vervuert, 2008, p. 71.

²⁶⁸ J. L. Borges (1932), *op. cit.*, p. 131.

texto de Aira, como ya se ha ido puntualizando, no es tal— en detrimento de la civilización que otrora les diera nacimiento.²⁶⁹

El acercamiento de ambos textos revela otra afinidad en su planteamiento: relación entre civilización y barbarie, que Sarmiento introdujo en la literatura argentina. “Historia del guerrero y de la cautiva” cuenta la historia de Droctulft “un guerrero lombardo que en el asedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo a la ciudad que antes había atacado”²⁷⁰. La segunda parte del relato narra la historia de una cautiva inglesa: “dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un malón, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente”²⁷¹. La cautiva regresa a la barbarie donde se siente también feliz como el guerrero: “mi abuela la exhortó a no volver. Juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto”²⁷².

A través de las dos historias, Borges hace una sutil relectura de la civilización/barbarie. El guerrero Droctulft se deja fascinar por la ciudad, por la civilización. La cautiva, en cambio, es seducida por el mundo salvaje. Esta lectura también la encontramos en *Ema, la cautiva*. La civilización se convierte en barbarie y la barbarie en civilización. Las dos etapas de cautiverio de Ema lo ilustran perfectamente. En la primera, donde Ema está en manos del ejército, símbolo de la Civilización, todo viene descrito como barbarie. El comportamiento de los soldados viene retratado con los atributos del salvaje. El episodio de las crías vizcachas es un ejemplo que lo demuestra. Cuenta el narrador que sin matarlas, les abrían un agujero en el vientre con

²⁶⁹ Lucía de Leone, *op. cit.*, p. 15.

²⁷⁰ J. L. Borges, “Historia del guerrero y de la cautiva”, en *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 55.

²⁷¹ *Ídem.*, pp. 59-60.

²⁷² *Ídem.*, p. 60.

la punta del cuchillo y aplican sus labios, además comían los cachorros crudos. Por eso, al ver este panorama desolador el ingeniero francés Duval, que viaja con la caravana, no puede esconder su sensación de desilusión: “el mundo civilizado se le había vuelto una quimera”²⁷³.

Sin embargo, el pasaje de Ema entre los indios es presentado como en el reino de la civilización y de la filosofía. El cautiverio de Ema rompe con la visión del indio salvaje. La relación dicotómica civilización/barbarie se esfuma y se deconstruye. Su historia protagoniza toda una diferencia con el destino de la cautiva tradicional: despojada de la civilización e introducida en la barbarie. Por eso dirá Lucía de Leone de Ema:

A diferencia de otras cautivas, es el poder central el que entrega su cuerpo, en una frontera expuesta, a los indios quienes la hacen cautiva por segunda vez luego de la infaltable escena del malón, y en lugar de despojarla del honor y la castidad, la respetan como madre, le conceden libertad sexual y finalmente le permiten elegir el regreso a la frontera donde –transformada en propietaria– monta un criadero de faisanes que reproduce mediante técnicas de inseminación artificial aprendidas en los años de contacto con los indios.²⁷⁴

La cautiva de Aira teje relaciones afines con la de Borges. Ambos textos problematizan una relación considerada desde allí como canónica (la cautiva arrebatada del mundo civilizado y convertida en esclava sexual). Una vez más, lo que queremos subrayar es cómo la versión de Aira se inscribe en una línea ya trazada por Borges. Más aún, el texto de Aira se quiere más atrevido, más audaz. En efecto, si la versión de Borges es una historia referida por su abuela, la de Aira es invención que pone en tela

²⁷³ C. Aira, *Ema, la cautiva*, op. cit., p. 23.

²⁷⁴ Lucía de Leone, op. cit., p. 11.

de juicio la ya oficial relación civilización y barbarie. Tanto Aira como Borges vuelven a la tradición pero para firmar su desacuerdo con las lecturas ya canonizadas. Por eso estamos de acuerdo con Jorge Fornet cuando dice que “se arma una tradición, en realidad, para transgredir lecturas ya cristalizadas; se intenta ocupar un lugar en ella para alterar el equilibrio preexistente”²⁷⁵.

La historia de *La liebre* puede ilustrar también el acercamiento a Borges. En efecto, la novela cuenta un caso similar al cuento borgeano: el regreso a la barbarie. Clarke, el naturalista inglés que vino a la pampa para un estudio científico, termina descubriendo su origen indio, participando incluso en las contiendas de los salvajes. Su viaje, de Londres a la pampa, es un viaje de retorno, de la civilización a la barbarie. Por eso Sandra Contreras hace una pertinente equiparación con el cuento de Borges, concluyendo:

Como en el “venturoso acriollamiento de Lamb”, pero también como en la romanización del guerrero lombardo y en la barbarización de la cautiva inglesa, como en el acriollamiento de Juan Dahlman y como la vuelta del gaucho matrero en Cruz, la transformación de Clarke ocurre –como las conversiones-iluminaciones borgianas– al modo de una conmoción de la identidad en medio del enfrentamiento y de la guerra.²⁷⁶

En resumen, a través de las ideas de versión y de subversión se puede ver el sello de la estética de Borges. Aira inicia su carrera retomando los elementos que caracterizan la obra borgeana, algo que nos lleva a hablar de “poética de principios”. Su comienzo literario se inscribe en una línea cuyo máximo representante es Borges. Pero frente al anacronismo de Menard, Aira prefiere la “operación transformadora” de Genette. El texto de partida viene copiado, dejando a la vez ambos textos visibles. En cuanto a la

²⁷⁵ Jorge Fornet, *op. cit.*, p. 17.

²⁷⁶ S. Contreras, *op. cit.*, pp. 53-54.

subversión, Aira procede de igual forma. Una visión alejada de la tradicional. Pero cuánto más lejos está el texto de Aira, más presente se nota la versión tradicional. Una astucia que ya ha demostrado el maestro Borges, al firmar la muerte de Martín Fierro en duelo de venganza. Si estos dos elementos permiten a Aira establecer el cordón que une su literatura a la de Borges, otros le servirán para fortalecer este linaje. Entre ellos citaremos la reflexión sobre el quehacer literario.

1-3- Ficción y reflexión

Aira hace a menudo con la novela lo que Borges hacía frecuentemente con el cuento: transmitir mediante la ficción su filosofía artística. En efecto, ambos ven en el cuento y en la novela el espacio idóneo para exponer sus reflexiones tanto sobre la literatura como sobre el arte en general. Si hay una seña que exhibe la narrativa aireana es, sin duda, su fuerte propensión reflexiva. En la cartografía trazada en la primera parte, hemos esbozado dos tendencias complementarias de la escritura metaliteraria. Por una parte, la dimensión ensayística que traduce las miradas teóricas que Aira injerta sutilmente en el cuerpo de la ficción, que nosotros consideramos como un eco de la narrativa borgeana, y por otra, la reflexión sobre el procedimiento, un legado vanguardista dejado por una de sus grandes referencias: Marcel Duchamp (que trataremos más adelante).

Si hemos hecho esta ligera diferenciación es para detallar nuestro análisis y mostrar cómo, a partir de un sincretismo estético –por un lado Borges y por otro Duchamp– Aira llega a tejer una narrativa peregrina que se nutre de diferentes fuentes, pero ingeniosamente asimiladas en sus relatos.

Aira sigue las huellas de Borges mediante la propensión teórica de sus relatos, en otros términos, la mezcla de ficción y reflexión. En efecto, hablar de la poética de Borges es ver cómo ambos elementos vienen sutilmente incrustados; andamiaje que lleva a la crítica a hablar de “cuento-ensayo”²⁷⁷. En Aira también se observa el mismo fenómeno. Muchas novelas están profundamente alteradas por las reflexiones que hace el propio autor, una práctica que pone incluso en entredicho la ficción o el concepto de novela. José Andrés Rivas prefiere distinguir, refiriéndose a los cuentos de Borges, los “cuentos puros o directos” de “los relatos que llevan implícita una teoría o son la concreción de una idea”.²⁷⁸ Para el crítico, “muchos cuentos son ensayos o teorías que toman forma narrativa”²⁷⁹. Esta misma observación podría aplicarse sin equivocación a muchas de las novelas de Aira.

Una de las obras de Borges más representativa, a este respecto, es *Ficciones*. Los diferentes cuentos que la componen parecen borrar los límites entre ficción y teoría. El cuento que abre la obra, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, presenta un panorama similar al de *Cumpleaños* de Aira. Ambos relatos hacen hincapié en la habilidad de contar de Borges, por un lado, y por otro, el arte de novelar de Aira.

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” todo parte de una cena entre Borges y Bioy y la presencia de un espejo que funciona como detonante de la historia:

Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (...) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de

²⁷⁷ Véase el artículo de Salvador García Pozuelo, “Escritos breves de Jorge Luis Borges entre el ensayo y la novela”, en *Actas del VII Simposio...op. cit.*, pp. 87-94.

²⁷⁸ José Andrés Rivas, *Alrededor de la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Fernando García Cambeiro, 1984, p. 96.

²⁷⁹ *Ibidem*.

los hombres. Le pregunté el origen de esa memorable sentencia y me contestó que *The Anglo-American Cyclopaedia* la registraba, en su artículo sobre Uqbar.²⁸⁰

Ahora bien, el intento de encontrar el artículo y ese “país”, que según Bioy es “una región del Irak o del Asia menor”, convierte el argumento del cuento en una frenética búsqueda bibliográfica y una intensa investigación cartográfica. Y mirándolo bien, este pretexto constituye lo que podríamos llamar “la parte narrativa” del cuento. En efecto, mientras especula sobre la dudosa existencia de ambos elementos, Borges despliega una sutil labor teórica sobre la geografía, la literatura, la filosofía y el lenguaje de este inexistente “planeta”.

Aira también procede de la misma manera. Como para acercarse a la galaxia de Tlön, se interesa por las causas de los recortes de la Luna: “debe de ser mentira que los recortes de la Luna los produce la sombra que proyecta la Tierra, al interponerse entre la Luna y el Sol, porque ahora que el Sol y la Luna están los dos en el cielo, la Tierra no se interpone en lo más mínimo, aun así la Luna está recortada”²⁸¹. Así, hay que esperar medio siglo, cuando cumple 50 años, para que su esposa le saque de semejante equivocación:

- No hay ninguna sombra. El Sol ilumina la Luna, y como pasa con toda fuente de luz que ilumina una esfera, no ilumina toda sino una mitad. Según la posición relativa de la tierra, vemos una porción de esta mitad; la porción visible va creciendo hasta que vemos la mitad entera, que es cuando hay Luna llena, y después decrece hasta que no vemos nada de esta mitad iluminada. Es muy fácil.
- ¿En serio? Entonces fui yo solo el que vivió equivocado, ja, ja.²⁸²

²⁸⁰ J. L. Borges, *op. cit.*, p. 14.

²⁸¹ C. Aira, *Cumpleaños*, Barcelona, Mondadori, 2001, pp. 9-10.

²⁸² *Idem.*, pp. 10-11.

Pero esta supuesta equivocación no será más que un pretexto. En efecto, este argumento se esfuma en seguida, y deja su sitio a una reflexión sobre la escritura y la literatura. Esa “anécdota”, como la llama el propio Aira, no es sino un preámbulo para entrar en el relato, contrariamente al cuento de Borges, donde, por lo menos, la historia sobre Uqbar se desarrolla en todo el relato. A pesar de la existencia de un argumento bien entramado –algo que en Aira escasea –, Borges construye el relato con reflexiones sobre temas que no son otra cosa que los fundamentos mismos de su poética narrativa. Como una *carta magna*, el texto parece hacer un repertorio y promulgar los principales hitos estéticos borgeanos. En efecto, Borges atribuye a Uqbar las mismas características que definen su universo literario. Entre los diferentes puntos analizados figuran:

- El carácter fantástico de la literatura de Uqbar: “la sección *idioma y literatura* era breve. Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad...”.²⁸³
- La no existencia del concepto de plagio: “en los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo”.²⁸⁴
- El tema del doble: “siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad. No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación de objetos perdidos”.²⁸⁵

²⁸³ J. L. Borges, *Ficciones*, op. cit., p. 17.

²⁸⁴ *Idem.*, pp. 30-31.

²⁸⁵ *Idem.*, p. 31.

- La dimensión metafísica: “los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica”.²⁸⁶

A esos puntos se suman la reflexión sobre el tiempo, el razonamiento dialéctico y, como no puede faltar, el tema del laberinto (“Tlön será un laberinto, pero un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres”). Ahora, la pregunta que nos acecha es: ¿la literatura de Borges no será acaso la de Tlön y de Uqbar? En efecto, todos estos elementos constituyen los pilares de su estética. Por eso, consideramos que este cuento es “fundacional” para su obra y combina ingeniosamente ficción y reflexión o, como postula generalmente la crítica: ficción y ensayo. Lo mismo se puede decir de *Cumpleaños* de Aira. La novela (si cabe llamarla así) repasa muchas de las nociones artísticas de la narrativa aireana entre las cuales:

- Protagonismo del autor-narrador: “hoy vine a Pringles, por una semana. El capítulo anterior lo escribí por la mañana, en el café del Avenida [sic]”.²⁸⁷

- Descripción del estilo: “mi estilo es irregular, atolondrado, espasmódico, bromista; / Como tantos hice de la necesidad virtud, y de esa falta de estilo mi estilo”.²⁸⁸

- La obra como enciclopedia: “por supuesto que yo no me pasé estos treinta años durmiendo la siesta; los pasé escribiendo mis novelitas, y preparando mi Enciclopedia”.²⁸⁹

- el culto a la novela corta (breve): “las novelitas, que seguí escribiendo... empecé a verlas como documentación marginal”.²⁹⁰

²⁸⁶ *Idem.*, pp. 25-26.

²⁸⁷ *Idem.*, p. 21.

²⁸⁸ *Idem.*, p. 29.

²⁸⁹ *Idem.*, p. 71.

- El “yo” como tema (la ficcionalización del autor): “dadas las premisas de mi proyecto, el único particular sobre el que podría ponerme a escribir soy yo mismo. El punto donde particulariza lo particular, donde se historiza lo histórico, soy yo”.²⁹¹

En fin, estas son algunas entre las múltiples ideas que Aira repasa en esta novela. Ofrece un amplio panorama temático. Por eso, tanto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” como *Cumpleaños* pueden hacer las veces de guías poéticas. Son dos relatos en los que ambos autores, detallan, plantean, defienden y postulan sus tendencias estéticas; por lo que se convierten en relatos ensayísticos. Margarita Remón-Raillard define así *Cumpleaños*: “es un breve ensayo autobiográfico en el que Aira, al cumplir los cincuenta años, realiza una balanza de sus propias concepciones. De este cuestionamiento personal surgen pautas poéticas para la comprensión de su obra”²⁹².

Hablaremos, entonces, de “cuento” o “novela-ensayo”. En efecto, según la crítica, la mezcla de narración y reflexión se ha vuelto un rótulo más generalizado. Este mestizaje entre ficción y ensayo –y, más allá, la mezcla de géneros– hace de Borges –según Alfonso de Toro– el oráculo de la postmodernidad. Precisamente, en la primera parte hemos analizado esta mezcla como típico en Aira y fundacional en Borges. Éste ya se considera como uno de los máximos expositores de esta estética.²⁹³ Pero Aira hereda este “artificio intelectual de Borges” para llevarlo a un punto más extremo, más exagerado. Si en Borges ficción y ensayo se tejen coherente y rigurosamente, en Aira la reflexión suele absorber la ficción, lo teórico sustituye a la narración, llevando así a la

²⁹⁰ *Idem.*, p. 77.

²⁹¹ *Idem.*, pp. 79-80.

²⁹² Margarita Remón-Raillard, *op. cit.*, p. 54.

²⁹³ Sostiene Salvador Pozuelo: “en la escritura de Borges se lleva a cabo como en la de ningún otro la mezcla de géneros, hasta el punto de que a veces no sabemos distinguirlos. Temas y formas se complementan en las diversas producciones de Borges, y esto es lo que ocurre precisamente con muchos de los escritos breves: cuentos y artículos ensayísticos”. *Op. cit.*, p. 88.

crítica a hablar de “novela” (entre comillas); aunque en Borges también aparecen casos iguales como “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Además, otro dato muy llamativo permite acercar estos dos relatos. Es que en *Cumpleaños* Aira retoma una de las técnicas favoritas de Borges: la reseña bibliográfica. Aira se apoya en varios documentos y autores para ilustrar sus reflexiones; lo que acentúa más el carácter teórico, ensayístico de la “novela”. Y tal vez para homenajear en eso a Borges, cuenta en esta misma novela haber leído un cuento que parece ser una implícita recomendación de Borges:

Ayer leí una novelita de Wells, *Una historia de los tiempos por venir*, hermoso título aunque no sé cual sería el original (...). Es un tomito de la Biblioteca de la Nación que incluye también algunos cuentos como “El caso Plattner”; fue por este cuento que lo saqué, porque creía recordar que lo mencionaba Borges en alguna parte.²⁹⁴

El acercamiento de ambos relatos nos permite observar el modo en que la narrativa de Aira se vincula estrechamente con la tradición literaria borgeana. Pero si estos textos destacan por su similitud en el planteamiento teórico, otros dos relatos, “El acercamiento a Almotásim” y *El volante*, sellan abiertamente la genealogía entre las poéticas de ambos escritores. Mariano García no ha podido evitar evocar semejante coincidencia y afirma desde la primera frase del análisis de la novela: “al igual que en “El acercamiento a Almotásim”, *El volante* cuenta una novela, y por lo tanto, se presenta como el cuento de una novela”²⁹⁵.

La novela de Aira cuenta la historia de una Profesora de Arte Escénico, Norma Traversini, quién, para informar a sus vecinos de su proyecto –la apertura de su propio

²⁹⁴ C. Aira, *op. cit.*, p. 39.

²⁹⁵ Mariano García, *op. cit.*, p. 123.

espacio de enseñanza—, se dirige a ellos mediante un “volante”. Así, para explicar porque su “taller de expresión actoral” se llama Lady Barbie, Norma Traversini acude a una novela, *Apariencias* (“de la editorial Sudamericana”) cuya protagonista será la propia Lady Barbie Wilson. *El volante* pasa a ser, entonces, una larga explicación de un volante, una “postdata” —que hace el cuerpo de la novela— acompañada de muchas digresiones y comentarios. En un agudo artificio intelectual, Aira teje una novela mediante la explicación de una novela inexistente, una técnica que deja ver, sin duda, la estética de Borges, y también, como diría Rodríguez Monegal,²⁹⁶ “la semilla” de “El acercamiento a Almotásim”. Éste es un cuento de una novela. Borges resume y comenta la novela de Bahadúr.

La correspondencia entre ambos relatos es llamativa. En efecto, ambos tienen como escenario la India; un hecho que, según Mariano García, permite establecer la filiación no sólo con Borges, sino con Copi —por el tema de la inexpresividad, que desarrollaremos más adelante cuando hablemos de Copi —:

Pero si la India es el espacio heterotópico de los lugares comunes según la filiación con Copi, establece una vez más desde un corte vertical del paradigma la alusión más englobante de toda la novela. Me refiero al cuento-ensayo de Borges..., “El acercamiento a Almotásim”. En el caso de Borges, se trata de resumir y criticar una novela del mismo nombre, que transcurre en la India. Norma resume y alaba una novela que también transcurre en una India tópica.²⁹⁷

Para Sandra Contreras, esa filiación se llama “Exotismo”. *El volante* de Aira viene a acostar en plena orilla borgeana haciéndolo con la mejor manera: reunir a los

²⁹⁶ Emir Rodríguez Monegal habla de la semilla de Pierre Menard recalcando la idea de versión que transmite el relato de Borges. Véase E. R. Monegal, *Borges, hacia una lectura poética*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1976.

²⁹⁷ Mariano García, *op. cit.*, pp. 128-129.

escritores del grupo Shangai en la misma novela. Los jóvenes escritores que se reúnen en la novela bajo el nombre de “Calcutti” –Daniel Beguel, Louis Hitarroney, Serge Fejfec y uno de los miembros del Jurado, Cedar Pringles– no son sino los integrantes de Shangai, de los denominados escritores de la “nueva narrativa”: Luis Chitarroni, Daniel Guebel, Sergio Chejfec y el propio César Aira. Aira cambia Shangai por Calcutti pero sigue en el lejano Oriente símbolo del “exotismo”, culto que profesa también Borges²⁹⁸, como vemos en la historia de Almotásim y muchos otros relatos.

La estructura es otro de los puntos comunes en los dos textos. El de Aira plantea como problema la inexpresividad. Norma Traversini acude a una novela para explicar el título de su taller. Así, tanto su “volante” como la novela que lo explica –*Apariencias*– tienen como móvil la dificultad de expresarse (tema favorito de Copi). La novela de Aira adopta una estructura binaria formada de planteamiento y resolución. En el texto de Borges se trata de una estructura ya canónica, una tesis y su confirmación (o refutación). Desde la primera línea podemos leer:

Philip Guedalla escribe que la novela *The approach to Al-Mu'tasim* del abogado Mir Bahadur Ali, de Bombay, “es una combinación algo incómoda (...) de esos poemas alegóricos del Islam que raras veces dejan de interesar a su traductor y de aquellas novelas policiales que inevitablemente superan a John H. Waston y perfeccionan el horror de la vida humana en las pensiones más irreprochables de Brighton”.²⁹⁹

²⁹⁸ Las poéticas de Aira y de Borges vuelven a vincularse mediante el exotismo postulado por el grupo Shangai. De éste dirá Sandra Contreras: “Shangai recupera la consigna borgiana precisamente en el sentido en que es formulada en el ensayo: contra la literatura latinoamericana que abreva en el color local y se vende como literatura de consumo para europeos...”. Luego prosigue, parafraseando a Martín Caparrós, uno de los iconos del grupo: “como una variación de “El escritor argentino y la tradición” se piensa como un modo de afirmar una independencia de la literatura tanto en relación con objetivos trascendentales que le darían sentido y legitimidad, como en relación con una “realidad” y una “esencia” nacionales a las que debería representar”. *Op. cit.*, pp. 76-77.

²⁹⁹ Jorge Luis Borges, “El acercamiento a Almotásim”, en *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1978, p. 141.

Borges intenta mostrar en esta “nota” (como lo llama él, aunque para los críticos es un “cuento” en un libro de ensayos, caso de Mariano García) dos ideas principales: la pertenencia de la novela al género policial y los libros que han influido en dicha novela, influencia que Borges llama “contactos”. Así, el discurso ensayístico se mezcla con el resumen de la ficción. Narración y reflexión se suceden aunque ésta gana sin duda la partida.

En Aira ambos discursos también se entrelazan. La parte reflexiva coincide con ambos casos en los comentarios críticos que realizan, por una parte, Norma y, por otra, Borges. *El volante* hace hincapié en temas como el lenguaje, la creación de atmósfera de una novela, el tema de la “novela mala”, mientras que “El acercamiento a Almotásim”, partiendo de una reseña bibliográfica, demuestra por un lado, cómo la novela de Bahadur se inscribe en la tradición policial y por otro, cuáles son los diferentes escritores que fecundaron su pensamiento literario. Entre éstos, propone Borges, cerrando así su análisis: “yo, con toda humildad, señalo un precursor lejano y posible: el cabalista de Jerusalén, Isaac Luria, que en el siglo XVI propaló que el alma de un antepasado o maestro puede entrar en el alma de un desdichado, para confrontarlo o instruirlo”.³⁰⁰

Nosotros también señalamos a Borges (como lo hace él con Bahadur) como uno de los primeros y cercanos precursores de Aira. Su poética recorre, como una savia nutricia, por toda la narrativa de Aira. La propensión ensayística y teórica de los textos de Borges o, en otros términos, la mezcla entre ficción y ensayo será una gran referencia para Aira, que supo también convertir esta simbiosis genérica en una de las marcas de su literatura; y como Borges con el cuento, revestirá la novela de una nueva prenda cuya

³⁰⁰ *Idem.*, p. 149.

característica es la dimensión teórica. En esa fuente donde abreva la narrativa de Aira, encontramos otro germen que también será un puente entre su obra y la de Borges: el enfoque fantástico.

1-4- El enfoque de lo fantástico

Otro de los puntos de encuentro entre la narrativa de Aira y la de Borges es la tematización de lo fantástico. En efecto, en Aira abundan las referencias personales como soporte del elemento fantástico, un estilo que describimos con Laura Silvestre, como descendiente del “modo típicamente borgesiano de utilizar datos personales y convertirlos en seguida en algo ajeno a sí mismo”³⁰¹. Más allá de esta utilización de datos personales, esta “pragmática de lo fantástico”, retomando la expresión de Laura Silvestre, pone énfasis en otra relación ya vieja que es lo real y lo fantástico. Todo ocurre en dos territorios comunicantes: por una parte, la narración de lo extraordinario, de lo asombroso, de lo sorprendente y por otra, elementos que surgen de lo cotidiano, de la realidad y de la experiencia personal. El caso que queremos destacar es este último, o sea, cómo el mismo autor o escritor se vuelve personaje en este escenario fantástico.

Borges aparece en muchos de estos cuentos como protagonista de las historias contadas, algo que se ha convertido para Aira en requisito casi imprescindible en sus relatos. Así, como un “Borges contado por Borges”, como prefiere llamarlo Laura Silvestre, podríamos decir un “Aira novelado por Aira”. Dos fenómenos similares que hacen interrogar sobre dos conceptos puestos en relación: identidad y diferencia.

“Tlön, Uqbar, Orbius Tertius” es uno de los máximos exponentes de esta poética borgeana. La historia nace de una cena de Borges y Bioy y todo el argumento central

³⁰¹ Laura Silvestre, “Borges y la pragmática de lo fantástico”, en Alfonso de Toro, Blüher Karl (eds.), *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Frankfurt, Vervuert, 1995, p. 49.

del cuento se resume en la investigación que hacen ambos para encontrar el famoso artículo sobre Uqbar. En este momento, nos convertimos en presa de una situación incómoda y ambigua. Por una parte, nos percatamos de la obvia invención de esta historia o, más aún, de la inexistencia de Tlön o de Uqbar, y consecuentemente del artículo sobre ellos, pero por otra parte, ya estamos hablando del mismo Borges y de Bioy, y de sus múltiples encuentros nocturnos que orbitaban sobre temas literarios. De este hecho, el lector se encuentra en un dilema, entre algo real y algo posiblemente falaz, como la historia de Tlön. En “El milagro secreto”, se observa el mismo fenómeno aunque esta vez con un dato implícito relacionado directamente con la vida de Borges: “el bibliotecario ciego”. En uno de los sueños del personaje Vladmir Hladík, nos cuenta el narrador:

Hacia el alba soñó que se había ocultado en una de las naves de la biblioteca del Clementinum. Un bibliotecario de gafas negras le preguntó: *¿Qué busca?* Hladík replicó: *Busco a Dios*. El bibliotecario le dijo: *Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esta letra; yo me he quedado ciego buscándola*. Se quitó las gafas y Hladík vio los ojos, que estaban muertos.³⁰²

En Aira se produce un escenario similar. En una novela como *La serpiente*, el lector parece caminar sobre un hilo resbaladizo que se bambolea entre una historia asombrosa y un protagonista que no es otro que el propio Aira. “El autor de *La liebre*” va de viaje para escribir un libro, acompañado de su familia. La historia se desarrolla en un ambiente de serpientes-coristas, un ambiente típicamente extraordinario. Pero lo que nos preguntamos es ¿no son el mismo Aira y el propio Borges quienes protagonizan

³⁰² Jorge Luis Borges, “El milagro secreto”, en *Ficciones*, *op. cit.*, p. 180.

estas historias? En efecto, todo se articula en torno a este artificio: partir de un dato personal o aun reconocible y convertirlo en historia fantástica.

Precisaremos que Aira toma este dato para crear su propio ambiente fantástico. En sus textos dominarán principalmente las imágenes extravagantes como en *La costurera y el viento* (personas que vuelan, viento que habla), o *Las aventuras de Barbaverde* (un gran salmón que invade el cosmos y la ciudad de Rosario).

Pero lo que podemos decir es que Aira hila sus ficciones retomando elementos que, como reconoce casi unánimemente la crítica, son los paradigmas profesados por la literatura de Borges. A eso se añade el hecho de que el propio Aira reconozca su filiación literaria con la poética de Borges, una filiación que hemos intentado restablecer a través de los diferentes puntos analizados: la recuperación de la idea de versión y la relectura deconstructiva y subversiva de la tradición, la poeticidad de los textos narrativos, que se columpian entre ficción y ensayo, y la similitud en el enfoque de lo fantástico, donde la intrusión del propio autor en la historia altera la relación entre lo real y lo ficticio.

En resumidas cuentas, diremos que Aira se asoma (y elige) a la tradición borgeana como a un espejo que adelanta para ensayar y construir con ella su propia identidad literaria futura. Borges es el iniciador, el Adán, y de su sombra artística ha nacido la literatura de Aira. Los paradigmas borgeanos serán para Aira los peldaños para subirse al escenario literario argentino. Hacer una crítica de fuentes es empezar por su tradición y los senderos estéticos que ha abierto como nueva consigna literaria. Los primeros relatos de Aira están bautizados indudablemente con el cáliz borgeano. En una palabra, la poética de Borges es la plataforma de lanzamiento de la narrativa de Aira.

2- Aira y Arlt: el nacimiento del monstruo

De Arlt he tomado el expresionismo...

(Carlos Alfieri: “Entrevista con César Aira”)

Roberto Arlt es una de las figuras de referencia de muchos escritores argentinos. Aira lo reivindica como punto de origen –ascendencia– de su universo literario, una de las tierras fértiles de donde brota su narrativa. La herencia que ha dejado se cifra, según Aira, en una fecunda vía de creación: el expresionismo.

En el artículo que le ha dedicado³⁰³, Aira repasa el universo expresionista arltiano. Después de una breve introducción sobre impresionismo y expresionismo, el análisis se enfoca en una figura central de esa corriente: el Monstruo:

Pues bien, el mundo expresionista de Arlt es el interior de un organismo, de un cuerpo. No es que lo sea: lo parece, que en términos de representación es lo mismo. El Monstruo es un organismo. O al revés, el organismo es el Monstruo...³⁰⁴

El artista expresionista es, para Aira, un deformador (“el artista está proyectado en el mundo, coloreándolo, deformándolo, actuando como un reactivo químico sobre las formas”) y, por consiguiente, un creador de monstruos. La obra expresionista es un hervidero de monstruos:

El mundo ha perdido su naturaleza cristalina, se hace gomoso, opaco, de barro. Un mundo de contacto. Y se deforma para hacerle lugar a él, al

³⁰³ César Aira, “Arlt”, en *Paradoxa*, (Rosario, Beatriz Viterbo Editora) n. 7, 1993, <http://www.elortiba.org/pdf/Aira%20Cesar%20-%20Arlt.pdf>

³⁰⁴ *Idem.*, p. 2.

intruso, se estira, se aplasta, en anamorfosis terroríficas. Obstinado en la inadecuación, el artista se aferra a pesar de todo a los patrones visuales de la representación (no existen otros), y su obra se llena de monstruos.³⁰⁵

Por eso, hablar del mundo expresionista de Arlt es hablar de forma, deformación y transformación: “en Arlt, el mundo expresionista, de contigüidades excesivas y deformaciones por falta de espacio [sic] en un ámbito limitado, un interior (su mundo es un interior), es una opción formal”³⁰⁶.

Ahora en la génesis del monstruo arltiano, que Aira se propone analizar en ese artículo, se destacan varias formas. La primera es el hombre: “el Monstruo es el hombre dado vuelta, que nos acompaña como un doppelgänger espeluznante”³⁰⁷. Es el hombre extraño, el ser espantoso, el sujeto fuera de lo común. Pero también es el sujeto irrepetible y absoluto, el artista muerto y hecho “mito”³⁰⁸. El propio Arlt, mito después de su muerte, es un monstruo:

El artista tiene un anhelo loco y destructivo de generalidad, pero no renuncia a su singularidad irrepetible (...) El Monstruo es la individualidad absoluta. La singularidad desnuda, que florece en el espacio-tiempo. El quantum de generalidad necesario para persistir lo toma de su creador, al que vampiriza. Se hace mito, shifter entre lo general y lo particular. Pero el mito es mito “del escritor”... Para crearse como mito, el escritor debe morir... Eso explica... que Arlt haya muerto a los 42 años, no a los 41 ni a los 43. A los 42 años, nace el Monstruo. Se le podría dar otro nombre, por supuesto, pero Arlt lo llamó Monstruo.³⁰⁹

³⁰⁵ *Idem.*, p. 1.

³⁰⁶ *Idem.*, p. 2.

³⁰⁷ *Ibidem.*

³⁰⁸ Aira habla del “mito del artista” con Lamborghini, Arlt y Alejandra Pizarnik refiriéndose al artista muerto y convertido en alguien único e irrepetible, pues “mito”.

³⁰⁹ *Idem.*, p. 4.

Por eso añade Sandra Contreras que el nacimiento del monstruo, que marca el origen de la novela arltiana, define a su vez, al final de la parábola, el nacimiento del mito personal del escritor. En efecto, el monstruo coincide con el “nacimiento póstumo”, cuando el artista se “hace particularidad universal, mito”.

El monstruo arltiano también nace, según Aira, de la conciencia, de una “conciencia estancada” que no opera a distancia como en una mecánica, sino por contigüidad absoluta y contaminación como en una química. Por eso añade:

Arlt propone una conciencia estancada, en la que no hay unidad alguna que pueda tomar la iniciativa de un movimiento, sino una multiplicidad que se quiere amorfa, una acumulación de Monstruos (...) Todas las aporías arltianas, la de sinceridad, la ingenuidad, la calidad de la prosa, se explican en este dispositivo de la conciencia que pretende asistir a su propio espectáculo, el lenguaje que quiere hablarse a sí mismo, en una palabra el Monstruo. Ese dispositivo mismo es el Monstruo.³¹⁰

Sandra Contreras concluye, a este efecto, que la fábula del expresionismo y la fábula de la conciencia, que cuentan la genealogía del Monstruo, narran la génesis del universo novelesco de Arlt.

La percepción en Arlt también juega un papel importante en la “generación” del monstruo, una percepción que Aira define como “grito del horror”, una “carcajada del loco”. Ahí, los personajes de Arlt son monstruos de la percepción:

Los formalistas rusos basaron su teoría en esta percepción adormilada, de la que nos despierta el arte mediante maniobras de extrañamiento. Claro que antes de iniciar esas maniobras el artista debe distanciarse de su propia percepción, para averiguar dónde claudica. Es en ese punto donde

³¹⁰ *Ibidem.*

Arlt se identifica con sus personajes, hace del monstruo un protoartista. Arlt y el Monstruo están en el mismo continuo. Astier, Erdosain, Balder, son monstruos de percepción.³¹¹

Ahora bien, la obra de Aira se quiere un receptáculo del expresionismo arltiano. Es una larva de monstruos. La pregunta que Arlt hace de su obra –“¿dónde habrán salido tantos monstruos?”– podría hacerse de la de Aira. Su obra es un rebaño de seres extraños. El monstruo es, a partir de este momento, el cordón, el lazo que une a ambas obras. El ensayo que Aira hace sobre la obra de Arlt es, entonces, un espejo que tiende a sus propias ficciones. Lo que subraya de Arlt es lo que cristalizará en sus propios relatos.

Si el monstruo de Arlt se relaciona generalmente con la conciencia, la percepción y también la explicación³¹², el de Aira se centra en el nacimiento. Es particularmente la génesis de un ser espeluznante y terrorífico cuyos rasgos salen del ordinario. Sandra Contreras vuelve a esta génesis y hace esta acertada observación:

La literatura de Aira ficcionaliza el nacimiento del Monstruo. Visiblemente, lo hace en las historias de *El bautismo* y *La costurera y el viento*. Ejemplarmente, lo hace en *Cómo me hice monja*. Esto es, en la única novela que, por su forma, es una ficción autobiográfica (y marca la vuelta del autor-narrador sobre sí mismo), y la novela en la que el

³¹¹ *Idem.*, p. 7.

³¹² La explicación es para Aira otra de las envolturas del monstruo arltiano. Afirma a este propósito: “el monstruo crea su propia necesidad en el discurso, su necesidad de explicarse o expresarse. De ahí procede el volumen de la novela. El monstruo es locuaz, es un monstruo de locuacidad; afectada de la misma locura proliferante, la expresión quiere expresarse a sí misma, y se vuelve hacia adentro para hacerlo... Ahí está el Monstruo. Lo encontramos a cada paso. Basta abrir la boca. Por lo demás, el hombre en tren de explicación es el Monstruo”, (p 5). Consecuentemente, Aira lee las novelas de Arlt bajo este prisma: “el avance de la explicación, que vemos en el pasaje de *Los siete Locos* o *Los lanzallamas*, es atónico. El monstruo y la explicación progresan junto hacia el infinito. Siempre habrá necesidad de un suplemento de explicación, al menos cuando haya tiempo... los personajes de Arlt ganan un suplemento de tiempo explicándose, literalmente; sobreviven en su esencia de Monstruos, y hacen del Monstruo la figura humana de la explicación”. *Ibidem.*

dispositivo arltiano-expresionista de la torsión cristaliza, por primera vez en la obra de Aira, bajo la forma de una *falla perspectiva*.³¹³

En sus relatos, Aira incluye profusamente la figura del Monstruo que viene relacionada, muy a menudo, con una “personalidad” particular. Y como marca de su poética, de su sello propio, él mismo empieza a ser el monstruo, y esto desde la niñez. En *Cómo me hice monja*, la actuación de un singular niño o niña Aira concuerda con la figura del monstruo que él mismo, mediante la voz de su maestra, no tardará en adjudicarse:

El niño Aira... Está entre ustedes, y parece igual que ustedes. Quizá ni lo han notado, tan significativo es. Pero está. No se confundan (...) Ustedes son niños buenos, inteligentes, cariñosos. Los que se portan mal son buenos, los repetidores son inteligentes, los peleadores son cariñosos. Ustedes son normales, son iguales, porque tienen segunda mamá. Aira es tarado. Parece igual, pero igual es tarado. Es un monstruo.³¹⁴

De esta manera, el concepto de monstruo pasa a ser el ombligo que une ambas narrativas y una invocación a su mentor expresionista. Aira toma de Arlt esta saga expresionista y la barniza de su propio y típico pincel: él mismo se hace monstruo. Sus personajes se emparentan a los de Arlt mediante esa figura. Y más aún, Aira se convierte en personaje arltiano en este caso.

Cómo me hice monja –una ficción autobiográfica– se edifica con el material expresionista arltiano. Aira insiste aquí en la peculiar actuación de un niño-niña, cuya singularidad y percepción –su relación con sus padres, su maestra, sus compañeros y su entorno– le hace único, raro, pues monstruo. La novela es la primera muestra de la influencia arltiana sobre Aira, o mejor dicho, del legado de Arlt a Aira, una visión que

³¹³ Sandra Contreras, *op. cit.*, p. 255.

³¹⁴ C. Aira, *op. cit.*, p. 52.

tampoco escapa a Sandra Contreras cuando sostiene: “*Cómo me hice monja* es la primera novela que Aira escribe en primera persona. Y es también la primera novela en la que la figura del “monstruo” es atribuida a sí mismo como personaje. Nace, podríamos decir, aquí, el monstruo César Aira”³¹⁵.

En *El sueño realizado* aparece el espectro del monstruo con confluencia con el propio Aira. Esta vez más que serlo, se trata de evitar parecerse a él. Al intentar soldar las piernas rotas –que el ventilador del hotel le había cortado–, Aira se empeña en no mezclar izquierda y derecha para no ser un monstruo: “en esta ocasión, en el apuro, en la desesperación, me hice tiempo para pensar: ojalá que acierte con el derecho y el izquierdo, en las piernas correspondientes, o voy a quedar chueco y ser un monstruo el resto de mi vida”³¹⁶.

Si esos relatos sedimentan la figura del monstruo mediante la propia persona de Aira, otros harán hincapié en su presentación horrificada. En *La costurera y el viento*, aparece bajo estos rasgos. En medio de la Patagonia, Ramón es sorprendido por un animalito espantoso que se había trepado a su coche, sacudiéndolo y rasguñándolo:

No bien pudo orientar su atención notó que los golpes y rasguños venían de arriba, de la cúpula de la maravillosa caparazón nacarada. Era evidente que algún animal se había trepado...Se decidió usar el retrovisor...Lo que vio le heló la sangre de espanto. Era el Monstruo. Ramón nunca había visto nada tan feo. Era un niño monstruo. Trepado a la capota como el Omar trepado siempre al camión del Chiquito. A los niños les gusta esto...Lo escalofriante era la forma que tenía el monstruo...Eso no tenía explicación. El Monstruo había visto (porque

³¹⁵ Sandra Contreras, *op. cit.*, p. 259.

³¹⁶ C. Aira, *El sueño realizado*, Buenos Aires, Alfaguara, 2001, p. 114.

tenía ojos, o un ojo, o era un ojo) el espejito asomando de la ranura y brillante por la luna a la que apuntaba, y se extendió hacia él.³¹⁷

El monstruo toma en este relato la forma de un animalito, pero también se parece a Omar y al niño Aira, o a todos los niños. Al final, la figura del monstruo se encarna en todo, en todo lo cercano a Aira. El monstruo es aquí sinónimo de miedo, de aparición terrorífica igual que en *Los misterios de Rosario*. Pero en esta novela no aparece bajo la forma de un animalito, sino de un ser humano, de un amigo de Aira, “un joven profesor de literatura, Alberto Giordano”. A través de su comportamiento extraño, los sucesos insólitos que le pasan y la figura del doble, Aira convierte a Alberto Giordano en el “monstruo rosarino”, junto a un muñeco de nieve que le perseguía:

...vio que su perseguidor ya lo alcanzaba, que estaba encima de él. Un trueno que ronroneaba en su cabeza se llevó su grito de alarma. ¡Era un monstruo! No él, o mejor dicho, no sólo él. Había otro, otro cojo ansioso perdido en la nevisca, otro mudo, otro fracasado, que se precipitaba a su encuentro. En el instante, en la sorpresa, el espanto se cerraba sobre él como un portazo, la verdad del doble... El muñeco de nieve siguió ‘caminando’ a su lado... siempre a la par de Giordano. Monstruo con Monstruo. Monigote con Monigote.³¹⁸

La deformación es otra de las figuras que presenta el monstruo aireano. En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, el gran pintor Rugendas, tras un accidente sufrido en su periplo pampeano, toma la forma del mismísimo monstruo. Su cara deformada tras el accidente (“la cara era una masa tumefacta y ensangrentada... los labios partidos..., le colgaban jirones de piel en los ojos”) le hará decir: “soy un monstruo”. Además, es internado en un centro poblado de otros monstruos: “el hospital de San Luis era un rancho en las afueras de la ciudad, habitado por media docena de monstruos,

³¹⁷ C. Aira, *op. cit.*, pp. 234-235.

³¹⁸ César Aira, *Los misterios de Rosario*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1994, pp. 71, 72, 74.

mitad hombre mitad animal, producto de accidentes genéticos acumulados...los monstruos eran unos pobres desgraciados internados de por vida en el hospital de San Luis”³¹⁹.

El personaje híbrido, que en Aira lleva las características del masculino y femenino, es otra encarnación del monstruo. Esta vez también se trata del verdadero nacimiento, de la generación y formación del monstruo, como insiste Sandra Contreras:

En la ciencia teratológica, lo que define lo “maravilloso” del monstruo no es tanto su adscripción a lo sobrenatural o fantástico cuanto la rareza de su *génesis* en la naturaleza y la oculta misteriosa [sic] de su *forma*. El monstruo arltiano de Aira, y el propio monstruo airiano subraya este aspecto genético y formal [sic]: en Aira se trata siempre del nacimiento del monstruo (*El bautismo, La costurera y el viento*)...³²⁰

En *El bautismo*, el espectro del monstruo irrumpe bajo la forma de un recién nacido cuyo sexo no se define claramente entre lo masculino y lo femenino. En efecto, la mujer de Mariezcurrena, tras dar a luz, describe así a su crío: “es bastante feo y enclenque. Se lo ve demasiado pequeño para hacer bien su papel de niño, todavía desproporcionado en sus miembros minúsculos, sin los ojos adecuadamente abiertos... ¡ni siquiera tiene voz!”. El cura que ha venido a bautizar al “niño”, a petición de la pareja, no esconde tampoco su aturdimiento ante semejante ser:

No era sólo que tuviera los ojos cerrados todavía: eso estaba dentro de lo razonable. Era que no tenía ojos, o en todo caso los tendría en unos pliegues asimétricos de carne. Tampoco había nariz que pudiera tomarse en cuenta; había un agujerito, eso sí (uno nada más), en forma de ombligo, de un rojo pronunciado, y, se lo adivinaba, porque no se veía, palpitante. El cráneo, si de cráneo se trataba, estaba totalmente caído para

³¹⁹ C Aira, *op. cit.*, pp. 42-43, 44.

³²⁰ S. Contreras, *op. cit.*, p. 255.

atrás, y con unos surcos de gruesa pulpa grisácea que formaban otras caras adivinables. No era imposible que tuviera la nuca para arriba. ¿Qué diablos era eso?³²¹

La fealdad del niño y su “animalidad informe” son los gérmenes del monstruo. A eso se añade su ambigüedad sexual: “el cura tenía la desalentadora oportunidad de contemplar un sexo que tanto podría ser masculino como femenino. Su primer impulso fue decirse, como es natural: era una hembra”³²².

Ser espantoso, cojo, chueco, feo y deformado, el monstruo de Aira se caracteriza por su extrañeza. Su abundancia en los relatos le convierte en el símbolo del vínculo con la obra de Arlt. Además, es el propio Aira quien hace patente esa herencia a la que llama expresionismo. La particularidad del enfoque de Aira es la puesta de relieve del nacimiento de ese ser horrendo.

³²¹ César Aira, *op. cit.*, p. 60.

³²² *Idem.*, p. 68.

3- Aira y Copi: la ética de la invención

La poética de Copi es la gran referencia indiscutible de la narrativa de Aira. Su obra es como una vitrina, un laboratorio donde Aira entra para tramar y experimentar. Las herramientas de lectura de Aira se cifran principalmente en el ensayo que dedica al maestro: *Copi*. En este estudio crítico, el epígono descifra las claves literarias de su maestro, claves que serán las mismas que reutiliza en su obra narrativa. Sandra Contreras recalca la importancia de *Copi* entre los demás ensayos y lo considera incluso como la base de la poética de Aira, su “Ars narrativa”. En ese ensayo, el autor repasa el mundo narrativo y hace hincapié en elementos que utilizaremos como punto de partida. Nos apoyaremos particularmente en el análisis de *El uruguayo* para desmenuzar los lazos entre ambas obras. A nuestro parecer, es el relato que más ha inspirado a Aira.

3-1- Secuencias repetidas y versiones aireanas

La influencia de *El uruguayo* en la narrativa de Aira se manifiesta en las repeticiones de secuencias y en la creación de versiones propias. La correspondencia es a veces tan sorprendente que nos puede llevar a considerar el universo literario de Aira como imitación directa del de Copi, y principalmente de la novela fundacional del maestro.

El episodio de “la pierna cortada” que Copi narra en *El Uruguayo* es un ejemplo claro de lo que hemos llamado “secuencias repetidas”. El narrador, el propio Copi, presenta primero este pasaje extraño: “he cortado un pie a la señora negra y me lo he guardado en el bolsillo (imagine la sorpresa que me he llevado al meter la mano en el

bolsillo para coger el mechero)”. Ahora para enseñar sus poderes milagrosos, el narrador propone devolver el pie que había cortado a su “antigua novia”, la señora negra”, cuando ésta murió durante el cataclismo:

Por un momento he tenido miedo de que me obligaran a casarme con la señora negra, pero se trata de otra cosa. [El Presidente de Uruguay] ha sacado de un cajón el pie que yo había cortado de la señora negra durante su muerte y me ha pedido que le enseñara como hago milagros. He pegado de nuevo el pie aunque al revés, pero creo que no se han dado cuenta.³²³

Ahora, Aira retomará textualmente esta secuencia. La correspondencia entre ambos párrafos muestra, sin duda, que no es mera coincidencia, sino más bien una reproducción bien pensada y preparada. En *El sueño realizado*, el narrador-protagonista –también César Aira como Copi en este relato– cuenta el mismo episodio, y también con su ex-novia, Florencia. Todo ocurre en una cama de un hotel. El ventilador colgado del techo cae accidentalmente sobre ellos seccionándolos los pies a ambos:

En fin lo que pasó fue lo siguiente: el ventilador del techo que giraba encima de nosotros se desprendió de su soporte y cayó sobre la cama y, como estaba girando a toda velocidad, sus pesadas aspas de hierro (era un modelo anticuado: los modernos son de plástico) nos cortaron los pies. No quiero decir que nos hicieron cortes, graves o leves, superficiales o profundos, sino que nos “cortaron” los pies, los seccionaron, a la altura de los tobillos. Los cuatro pies, los dos de ella y los dos míos, cayeron a al piso como cuatro ratas rosas.³²⁴

³²³ Copi (Raúl Damonte), *Las travestís y otras infamias seguido de El uruguayo*, Barcelona, Anagrama, 1978, p. 115.

³²⁴ C. Aira, *op. cit.*, p. 112.

Pues bien, como hizo Copi, Aira también intentará soldar los pies rotos. Pero lo que para el maestro es un milagro, para Aira es una experiencia científica o médica: “yo había oído decir que si lo recoloca de inmediato [sic], un miembro mutilado se suelda, por una especie de imantación de las células propias, que son singularísimas que cuando se encuentran entre ellas se pegan con una avidez increíble. De modo que llevé los pies que tenía en las manos a los muñones manantes”³²⁵. Así, los pies de ambos terminarán pegándose, y esta vez sin equivocarse sobre el derecho y el izquierdo, como ocurrió en el caso Copi: “y sí, se los había pegado [a Florencia], esta vez fijándome en poner el izquierdo y el derecho donde correspondía”³²⁶.

La similitud es muy llamativa. Eso muestra que Aira se ha inspirado directamente y ha copiado ese pasaje de *El Uruguayo*. Pero como siempre, todo viene sutilmente reutilizado dejando así a la vez un vínculo explícito con la fuente y una marca propia del autor. Esa re-elaboración de elementos ya vistos en *El uruguayo* será muy frecuente. Llamemos aquí al proceso las versiones aireanas.

El primer ejemplo que damos es el del “papa de la Argentina” volando. El papa visita a Uruguay en plena catástrofe y lo hace de una manera no menos extraña: “ha llegado volando, para cualquier cosa imita el ruido de un avión y se levanta mecánicamente del suelo”³²⁷. Y tal vez para despejar cualquier duda sobre este hecho, añade el narrador: “a continuación se ha puesto a volar alrededor de la casa presidencial como un moscardón gritando “caraco, caraco” que es, al parecer, la palabra de la brujería argentina”³²⁸.

Pues bien, en la narrativa de Aira también aparece este hecho insólito. En *La costurera y el viento*, uno de los momentos fundamentales de la historia ocurre

³²⁵ *Idem.*, p. 114.

³²⁶ *Idem.*, p. 115.

³²⁷ Copi, *El uruguayo*, op. cit., p. 127.

³²⁸ *Idem.*, p. 128.

ciertamente cuando la propia costurera levanta vuelo. En efecto, al enterarse de que a su hijo se lo lleva un camión, que se dirige hacia la Patagonia, la costurera se lanza en su búsqueda. El taxi en que viaja choca contra el camión y el traje de novia que estaba cosiendo sale volando. Ante tal desesperación, no puede más que perseguirlo en el aire: “era su trabajo que se iba, y ella quedaba fuera del juego. Pensaba que no lo iba a recuperar nunca. Ahora, cuando fue ella misma quien levantó vuelo, todos sus sentimientos se contrajeron en el terror: era la primera vez que volaba”³²⁹.

Aira trama una secuencia que evoca al mundo de Copi. La costurera que vuela recuerda de inmediato al papa en *El uruguayo*. En este sentido, después de leer a Copi, algunas facetas de la narrativa de Aira resultan más comprensibles, menos extrañas, ya que muchos elementos han sido ensayados por el maestro. Los siguientes ejemplos también ilustran las conexiones entre ambas narrativas.

Uno de los grandes protagonistas de *El uruguayo* es el perro de Copi: Lambetta. Entre los varios episodios que protagoniza, cabe subrayar uno que no deja indiferente a ningún lector; Lambetta anuncia la llegada a Montevideo, al ver el monte³³⁰ que domina la capital: “al entrar en el puerto no dejas de ver el monte que domina la ciudad. Es una convención: el monte no ha existido nunca. La mierdecita de perro que llevaba conmigo no dejó de gritar junto a los turistas: ¡Montevideo! al ver no sé qué naranja que flotaba entre dos aguas...”³³¹.

En *El llanto*, el perro de Aira, Rin-Tin-Tin, también será protagonista de episodios similares a los de Lambetta. Uno de ellos es el diálogo que mantiene con su dueño, un Aira melancólico en su departamento, al igual que Copi en *El uruguayo*, y un mirlo que había irrumpido en la casa:

³²⁹ C. Aira, *op. cit.*, p. 150.

³³⁰ Comenta el narrador que Montevideo significa “he visto el monte”. Por eso su perro al divisar algo parecido a una naranja entre dos aguas grita también “Montevideo”.

³³¹ Copi, *op. cit.*, p. 40.

Había un pájaro en el marco de la ventana, y era él quien había hablado. Rin-Tin-Tin había alzado la cabeza (...) El pájaro nos miraba y estaba cubierto de un aceite o grasa que lo hacía brillar... Un mirlo, ave que no sorprendería ver en Europa, pero sí aquí, y mucho. ¡Mierda, carajo, y la puta que te parió! dijo. Que boquita, le dije. ¡Boludo! respondió. El dueño por lo visto se había tomado el trabajo de enseñarle a contestar. Te vas de aquí inmediatamente, le dijo Rin-Tin-Tin.³³²

Encontrar a un perro que habla en un relato de Aira no es tan extraño después de leer a Copi. Lo que Aira decía de su maestro, con respecto a su relación con su perro Lambetta, refleja perfectamente su propia situación: “la relación tan peculiar de Copi con el mundo animal”.

El tercer ejemplo se relaciona con otro gran relato de Copi, “una obra maestra de lo mejor que escribió”, añade Aira: *Lo homosexual o la dificultad de expresarse*. En ese relato, Copi insiste en un fenómeno cuyo contexto es principalmente el de la homosexualidad. Ahora bien, Aira tomará el análisis paratextual (el título) y lo convierte en un detalle profuso en sus relatos. La “dificultad de expresarse” pasa a ser una frecuente característica de sus personajes, y prácticamente lejos del ámbito en el que lo había utilizado Copi. En Aira, todo radica en la dificultad de entablar una conversación, mantener un diálogo. Las siguientes novelas ilustran perfectamente su propuesta.

El primer ejemplo que damos es *El mago*. La novela cuenta la historia de un mago argentino que se había ido a Panamá para participar en un congreso de magos. Desde su llegada a la ciudad, encuentra a Pedro Susano, el muchacho encargado de recibir desde el aeropuerto, acompañar e instalar a los participantes del congreso en el

³³² C. Aira, *op. cit.*, p. 212.

hotel. Pero Pedro Susano se presenta como un mal acompañante por su “dificultad de expresarse” y de conversar:

-Señor, me da vergüenza decirlo, pero debo disculparme por ser tan mala compañía. No sabe cómo me angustia quedarme callado y sentir cómo pasan los minutos, como si estuviera malhumorado o a disgusto. Pero no sé mantener una conversación, nunca se me ocurre qué decir, puedo estar media hora buscando una frase, y cuando encuentro una ya ha pasado el momento de decirla, o es inadecuada. Y si hay un diálogo en marcha, siempre se interrumpe por mi culpa. Lo que me derrota es ese trabajo de encontrar otra frase después de haber encontrado una, y después otra más.³³³

Esa misma dificultad es la que Aira plasma en *La Princesa Primavera*, a través del personaje de Picnic. Él tampoco acierta a poner en marcha una conversación y sobre todo delante de las chicas:

El pobre Picnic se había quedado sin palabras. Nunca había tenido muchas en ese rubro: no sabía hablar con las chicas; no sabía mantener en marcha una conversación. Aunque sabía que causaba buena impresión y que todos lo querían, eso no le servía de nada a la hora de sacar alguna gratificación más concreta de la charla, porque no acertaba con los temas que condujeran a ella.³³⁴

En *La villa*, el protagonista Maxi sufre esta dificultad del decir, que parece ser inherente a los personajes de Aira. Es el primer rasgo de la presentación que nos hace el narrador: “Maxi tenía como ocupación voluntaria ayudar a los cartoneros del barrio a transportar sus cargas y lo hacía y basta. Era espontáneo como un pasatiempo: le habría

³³³ C. Aira, *op. cit.*, p. 44.

³³⁴ C. Aira, *op. cit.*, p 96.

costado explicarlo si lo interrogaban, con las enormes dificultades de expresión que tenía”³³⁵. En *El llanto*, es el perro de Aira el que experimenta este problema: “el problema de Rin-Tin-Tin cabía en esta formulación clásica: la dificultad de expresarse”³³⁶.

Si en estos ejemplos la dificultad de expresarse es un rasgo fugaz en la historia de la novela, en *El volante* se convierte en el elemento medular de la trama. Pero esta vez, la dificultad radica en la expresión literaria. Norma Traversini, la protagonista, decide abrir un taller y lo anuncia a través de un volante. Desde entonces, todo el problema se convierte en cómo expresarse bien en su mensaje. Y para aludir a Copi, el narrador habla de *besoin de s’exprimer* que, para Mariano García, “remite a *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer* de Copi”. El crítico concluye el análisis de esta novela hablando de una “filiación voluntaria con Copi”, no sólo a través del exotismo (*L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer* de Copi se desarrolla en Siberia y *El volante* de Aira en la India), sino también y particularmente mediante la dificultad de expresarse.

Así, la narrativa de Copi y la de Aira se comunican mediante estas repeticiones de ideas y de argumentos, y *El uruguayo* constituye, a este efecto, una fuente madre a partir de la cual brotan varias de las “ocurrencias” aireanas. No obstante, esas versiones y repeticiones serán sólo algunos de los numerosos vínculos que unen a ambas narrativas. En efecto, uno de los eslabones más importantes entre la literatura de Aira y la de Copi es la peculiar poética de creación, la manera particular de hilar imaginación y creación.

³³⁵ C. Aira, *op. cit.*, p. 5.

³³⁶ C. Aira, *op. cit.*, p. 56.

3-2- La radicalidad imaginativa

“Insólito”, “surrealista”, “disparatado”, “maravilloso”, “fantástico”³³⁷ son los calificativos que definen la narrativa de Aira, al mismo tiempo que forman los pilares del universo literario de Copi. En efecto, tanto para Aira como para Copi, crear es inventar, borrar las fronteras entre lo real y lo ficticio, lo normal y lo anormal, lo común y lo extraño. El relato, para ambos, es el espacio de las “ocurrencias”, de las “locuras”; es el lugar donde puede ocurrir cualquier cosa, es el lugar del delirio, de la fantasía. Crear, para ambos, es buscar cualquier argumento que sirva para escribir cualquier idea. Todo cabe en el relato de Aira y de Copi. Por eso, hablar de poética de creación en ellos es ver la imaginación bajo este terreno borroso entre sueño y vigilia, donde el relato, similar a una hojarasca, va arrastrando los elementos más reales y también más surrealistas. Aira explica esta poética a través de este ejemplo que permite observar no sólo la presencia de lo extraño en sus relatos, sino también la lógica de uso:

Estoy escribiendo algo, digamos un drama conyugal –algo sobre lo que jamás he escrito, pero podría hacerlo–, y de pronto ocurre algo, qué sé yo, aparece por la calle alguien disfrazado de ratón: pues meto a alguien disfrazado de ratón en ese drama conyugal que estoy escribiendo. Y ahí viene lo más lindo del oficio de escribir, que es no es hacer trampas y verosimilizar la entrada en la ficción de ese hombre-ratón. Es decir, no me gusta la mera acumulación surrealista. En mis novelas suele haber muchas cosas raras que se van sucediendo, pero creo que se van sucediendo por ciertas razones.³³⁸

³³⁷ Barajamos estos diferentes conceptos pensando dentro de un mismo campo semántico, aunque algunos de ellos tengan matices e incluso diferencias.

³³⁸ Carlos Alfieri, *op. cit.*, p. 110.

El emblema de la poética de Aira, según Sandra Contreras, es la invención. Para ella, la literatura de Aira apuesta al valor absoluto de la invención. Aira habla, a su vez, de una *ética de la invención* en Copi y la relaciona con el surrealismo, uno de los movimientos literarios cuya estética puede definirse por la imaginación radical. “El surrealismo, dice Aira, es una alusión a la invención”³³⁹. De este modo, algunos textos de Copi pueden funcionar como prólogo de los relatos de Aira. Los elementos surrealistas, fantásticos o insólitos, que Copi ha experimentado en *El uruguayo*, constituyen un punto de partida de las rarezas que Aira ensaya también en sus relatos.

Una breve relectura de *El uruguayo* permite apreciar toda la dimensión de este ambiente raro que baña también la obra de Aira. La novela cuenta una visita del narrador-personaje, Copi, a Uruguay. La llegada es anunciada por su perro Lambetta con gritos de “Montevideo”. Ahora Copi se pasea por la arena de la playa. Su perro hace un pozo y desaparece. De repente viene el cataclismo. La montaña de arena que dejó el perro invade las calles de la ciudad. Todos los uruguayos mueren sepultados a quince metros bajo la arena. El único superviviente es el narrador, Copi. Así, vuelve a la playa donde desapareció su perro. Pero del pozo de cincuenta metros de diámetros excavado por su perro salen pollos asados y pollos vivos que corren por la ciudad dejando huevos cada tres metros. Copi recibe una visita de militares en su cuarto del hotel, entre ellos el Presidente de Uruguay. Éste le invita a la playa. Pero allí sufren un bombardeo. El presidente muere alcanzado en plena cabeza. Copi sobrevive. Está solo en un Uruguay poblado de cadáveres. Pero de repente la gente se pone a resucitar. Copi devuelve milagrosamente el pie que había cortado de la señora negra y que había olvidado en su bolsillo. Recibe las visitas del Presidente y de otro gran huésped: el papa de la

³³⁹ C. Aira, *Copi, op. cit.*, p. 26.

Argentina. Éste, que vino volando, sodomiza al Presidente. Hace buen tiempo. Copi zarandeo al Presidente que ha tenido una pesadilla. Y termina la carta al maestro.

Imaginación delirante, escenas inconexas e insólitas, Copi trama un relato entre lo fantástico y lo surrealista. *El uruguayo*, su primer experimento literario, inaugura y augura una narrativa atípica marcada por la narración de hechos e historias extravagantes.

En Aira también se respira el mismo ambiente. Varios relatos protagonizan estos argumentos distorsionados. El primero en dar la señal es *Ema, la cautiva*: una cautiva convertida en colona y capitalista, que practica técnicas de inseminación artificial con faisanes en pleno periodo colonial, encendió, al igual que *El uruguayo*, todas las alarmas sobre una narrativa que convertirá lo insólito en una nueva matriz estética. Esto que llamamos “síndrome de Ema”, se dará en muchas novelas. El relato maravilloso de Copi será una referencia para el relato fantástico aireano.

La aparición de cosas extrañas, y sobre todo animales, es una de las marcas del argumento fantástico de Aira. Animales que cantan y hablan, vientos que dialogan, personas que vuelan, peces vivos servidos en comida y otros extraños elementos rompen las reglas de la experiencia humana. Esa poética encajaría perfectamente con la definición que Finné da de lo fantástico: “cualquier ser humano o cualquier entidad cuyo encuentro se sitúa al margen de la experiencia humana corriente, cuya aparición viola las reglas preestablecidas”³⁴⁰.

Aira sigue dicho modelo trazado y presenta un universo fantástico típico de Copi. *La serpiente* es el relato que más se enmarca en este ambiente. La acción arranca con total naturalidad con el viaje del escritor César Aira, hasta que entra en la iglesia de Mâe

³⁴⁰ Jacques Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 13.

Gonçálva. El retrato que hace de la predicadora nos sume de entrada en el universo fantástico:

Una señora se sacó los zapatos... ¡Qué horror! Tenía barba en los talones, una barba espesa, negra, con algunas canas. Al cumplir cincuenta años, contó, le había salido la barba en los pies... Todos los inconvenientes humillantes de la situación, relatados en su lengua de mujer del pueblo, ignorante, bruta, llena de sentido común. Lo peor era que su marido no la había abandonado, ni las hijas... todo lo contrario, las hijas trabajaban, le dejaban a ella sus críos...³⁴¹

Esa primera nota insólita abre el ballet fantástico. Después viene el episodio de las serpientes que cantan en coro con los adeptos:

Las serpientes asomaban del suelo, como tallos animados. Las había de todos los colores. Y cantaban, locas, desatadas. A mí sus canciones me resultaban incomprensibles, pero el público las coreaba del principio al fin. Qué extraño. Porque eran melodías largas, discursivas, siempre iguales.³⁴²

Pero el clímax –la “emoción fantástica”, como lo definiría Louis Vax³⁴³– llega cuando el propio Aira comienza a dialogar con una de las serpientes, conversación compartida con la predicadora, la Mãe, y Daniel Molina:

En este barrio, dijo la serpiente gris, hay varios talleres de autoestima para mujeres.

La Mãe: todos necesitamos autoestima, los hombres también, ¿no le parece señor Aira?

³⁴¹ C. Aira, *op. cit.*, p. 23.

³⁴² *Idem.*, p. 27.

³⁴³ Véase Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaire de Paris, 1965.

Sí. Yo más que cualquiera. Sufro de un indecible complejo de inferioridad.

¿Pero no me habías dicho que eras megalómano? gritó Daniel Molina (...).

Usted es muy tímido, me dijo la serpiente gris mirándome a los ojos, ése es todo su problema. (...)

No nos han presentado.

Soy Analía.³⁴⁴

La serpiente destaca así por su argumento peculiar que recuerda las narraciones extrañas de *El Uruguayo*. Además, Aira parece acercarse en esta novela al mundo animal de Copi.

En *La cena*, la narración fantástica se esconde detrás de la pantalla. La historia es un programa en directo de la televisión de Pringles en el que una reportera transmite un suceso fuera de lo común. En efecto, en el cementerio, todos los muertos, cadáveres compuestos “de jirones de piel verdosa y calaveras barbudas”, salen de sus tumbas e invaden el pueblo de Pringles, arrasándolo todo a su paso. El “ejército de cadáveres” abre el cerebro de sus víctimas, absorbiendo su endorfina. Aira retoma el tema de la resurrección, muy presente en Copi, y narra una historia que sigue las huellas de los relatos de su maestro. Lo más extraño de este argumento es que todo ocurre en un programa en directo y en Pringles, ciudad donde nació el propio Aira.

De esta forma, cada relato de Aira parece presentar un elemento extraño que se formula básicamente a través de hechos y argumentos insólitos que hacen hincapié en la capacidad escapatoria de la imaginación. Como en Copi, lo común y lo extravagante hacen rizoma. Si Aira define *El uruguayo* como un relato maravilloso y habla de Copi como surrealista es, sin duda, para aludir a sí mismo.

³⁴⁴ C. Aira, *op. cit.*, p. 31.

Esa poética de creación y esa imaginación delirante –que caracterizan la imaginativa radical de Copi– constituyen, en nuestra opinión, el punto de encuentro más importante entre su narrativa y la de Aira y la influencia más significativa que ha recibido éste de Copi. Dicha poética nos enseña que cualquier cosa es válida para construir un relato. El resultado es, pues, una historia insólita o un “disparate”, como lo define el propio autor. Por eso, muchos críticos, y aun escritores, lo leen bajo la lupa de ese “disparate”. Manuel Alberca habla de “disparate y autobiografía” en *Cómo me hice monja*, Sandra Contreras de “disparate y vanguardia” y Gustavo Valle de “disparate inteligente”.

3-3- La lógica del continuo

El “continuo” es otro de los elementos estéticos que Aira analiza en *Copi* y que se ha vuelto también una constante de sus ficciones. En el análisis de *El uruguayo*, Aira desmenuza dicho concepto que considera fundamental para el desarrollo del relato. En efecto, cuando sucede el cataclismo, Copi se queda solo como superviviente y se pone a dibujar. Aira interpreta ese gesto como la necesidad misma de que haya continuación del relato:

Ya lo tenemos como único sobreviviente en una ciudad cubierta por la arena. ¿Qué hacer? Dibuja la ciudad en la arena, con lo que el comic vuelve a la superficie, reificado [sic]... ¿Pero por qué hacer estos dibujos? No hay ninguna necesidad, ni temática ni estructural, para que el personaje los haga. Y sin embargo, debe hacerlos por un motivo esencial al relato: para continuar. Las cosas se siguen haciendo para que no haya blancos.³⁴⁵

³⁴⁵ C. Aira, *Copi, op. cit.*, p. 24.

La primera forma del “continuo” en Copi es, entonces, el de los géneros. *El uruguayo* es, según Aira, un pasaje de la novela al cómic, del dibujo al teatro. Es una carta, un diario íntimo y un relato de viaje.

Otro tipo de continuo que Copi experimenta en *El uruguayo* es el de la forma. Mirándolo bien, todo el relato consta de un sólo párrafo. Aira habla aquí de “sucesión de escenas sueltas”, de “encadenación” y concluye:

Es un hilo que no se corta un instante. O mejor dicho, se corta sin hacerlo, cuando el narrador se cansa, por ese día, de escribir su carta: ‘Buenas noches. Buenos días’. Rekomienza al día siguiente, donde había quedado. La interrupción se vuelve fantasmática, entre ficción y realidad, no hace más que subrayar la falta de interrupción.³⁴⁶

Aira habla de “párrafo único” como la característica del relato de Copi y sostiene al final que “todos los cuentos de Copi, y los capítulos de sus novelas, serán párrafos únicos, y toda su ficción será un continuo”³⁴⁷.

Además, añade la resurrección como una forma más en la que se manifiesta el continuo de Copi. Después de la catástrofe, el relato sigue. Es el continuo tras la muerte: “después de la muerte, la resurrección. Los uruguayos empiezan a volver a la vida, como momias defectuosas, estúpidas, insoportables. El continuo vuelve a funcionar en pleno”³⁴⁸. En otro párrafo, Aira describe detenidamente el fenómeno, que sigue siendo en su maestro un rasgo trascendental:

Lo más peculiar del *Uruguayo*, cuando uno lo recuerda en bloque, o mejor cuando lo ha olvidado todo, es que después del diluvio, después

³⁴⁶ *Idem.*, p. 27.

³⁴⁷ *Ibidem.*

³⁴⁸ *Ibidem.*

del fin de la humanidad, del fin del mundo, de la explosión o la contracción absolutas, la historia *sigue*. Incluso más allá del asunto, de la trama, de la invención, lo que se impone es esa necesidad que trasciende la forma y el contenido, la necesidad de la *continuación*. Todo podría terminar, los personajes morir, el escenario disolverse, los acontecimientos cesar en la interrupción o la repetición incesante...pero el cuento no, el cuento debe proseguir.³⁴⁹

En Copi el continuo es la esencia del relato. La lectura que hace Aira es fundamental ya que la noción de continuo llegará a ser también una práctica clave y polimorfa de su narrativa. El continuo formal y genérico es uno de los rasgos más sobresalientes de su obra. Los relatos son un perpetuo tránsito entre géneros. Como su maestro en *El uruguayo*, Aira convierte el continuo en la basa de su narrativa. La lectura que hace Mariano García de *Canto castrato* es una perfecta ilustración de ese procedimiento:

La novela establece un *continuum* formal, pero con los elementos propios de la literatura más que de la ópera. A los matices psicologistas del realismo decimonónico se superponen la clásica narración epistolar, el relato de aventuras en tiempo y lugar exóticos, una difusa línea que intenta rescatar los resortes que disparan el relato de espionaje o de misterio, e inclusive un breve *finale* de escéptico distanciamiento contemporáneo.³⁵⁰

Aunque el crítico remonta a Leibniz para analizar este continuo en Aira, su lectura también deja ver la obra de Copi como referencia. Esta imbricación genérica es, para nosotros, uno de los ejes del continuo de Aira.

³⁴⁹ *Idem.* p.36.

³⁵⁰ Mariano García, *op. cit.*, p. 236.

La forma de los relatos de Aira también responde muy a menudo a la representación del continuo. La “sucesión de secuencias sueltas”, que Aira analiza en Copi, se ve en muchos relatos suyos. Citamos de paso *Fragmento de un diario en los Alpes*, *Diario de la Hepatitis*, *Un sueño realizado*. Todas esas novelas son una sucesión de fragmentos inconexos que, sin embargo, llegan a formar un corpus novelesco. En efecto, para Aira, la ausencia de conexión directa significa el continuo de elementos heterogéneos. Él mismo hace alusión a ello en *La liebre*: “los mapuches estaban creando continuos todo el tiempo, y tal era su virtuosismo que ya ni siquiera usaban conectores visibles o virtuales, sino al continuo mismo lo hacía cumplir esa función”³⁵¹.

Un ejemplo paradigmático que toma Judith Podlubne³⁵² es lo que llama “la explicación novelesca”. La explicación y lo novelesco hacen rizoma y conforman en continuidad el cuerpo de la novela. Por eso afirma el crítico:

Así, cuando el continuo se hace explicación, ésta por lo menos se vuelve otra cosa. Al tiempo que expone las razones por las que decide inaugurar su taller autorial, Norma Traversini, la protagonista de *El volante*, escribe, sin buscarlo, una novela. Por efecto del continuo, la explicación abandona lo explicable y se convierte en novelesca.³⁵³

De la explicación desembocamos en una novela y de una novela –*Apariencias*– pasamos a la explicación. Ese movimiento es el que Aira llama continuo, un pasaje sutil entre dos elementos a veces antagónicos.³⁵⁴

Hablar de continuo es también subrayar otra de sus manifestaciones más características en Aira: la vida artística. El enlace entre vida y obra es uno de los pasajes

³⁵¹ César Aira, *La liebre*, Barcelona, Emecé, 2002, p. 44.

³⁵² Judith Podlubne, “César Aira, la lógica del continuo”, *Paradoxa* n. 7, 1993, pp. 59-71. El crítico hace en este artículo un valioso análisis del continuo aireano.

³⁵³ *Idem.*, p. 64.

³⁵⁴ La explicación y la narración –o ficticio– se excluyen de naturaleza. Sin embargo consiguen formar aquí un mismo espacio novelesco.

sobre los que Aira pasea frecuentemente sus textos. En el análisis de *El Baile de las Locas* de Copi, Aira define la novela como una “obsesión del continuo” y precisa: “el continuo no es un tema novelesco sino la creación del pasaje entre la novela y el trabajo de escribirla”³⁵⁵.

Para Aira, dicho pasaje simboliza “la invención de una vida” mediante la ficción autobiográfica. Sandra Contreras contempla esa misma lógica y especifica que “el continuo entre la obra y la vida del artista está dado por el pasaje de la ficción a la realidad”³⁵⁶. El crítico se apoya en *Cómo me hice monja* para mostrar cómo la novela llega a ser una metamorfosis de la vida del artista, lo mismo que Copi realiza en muchas de sus ficciones.

3-4- El rechazo a la memoria

La memoria es uno de los temas fundantes de Copi. En *El uruguayo*, el narrador pide a su maestro, a quien está dirigida la carta, que vaya tachando mientras lee. Aira interpreta ese acto como el rechazo a la memoria en Copi: “el narrador le pide al Profesor que vaya tachando la carta a medida que la lee. Esto es una alusión a la memoria y a su anulación, uno de los temas constantes en Copi. La memoria se pone en cuestión en sus novelas más que en sus cuentos”³⁵⁷.

Copi aboga por la ausencia de memoria. Para él, la función de la memoria es su pérdida, su anulación. El olvido es, a este efecto, el hecho que más valora Copi. Aira explica esta cuestión con el ejemplo siguiente:

³⁵⁵ C. Aira, *Copi, op. cit.*, p. 53.

³⁵⁶ Sandra Contreras, *op. cit.*, p. 280.

³⁵⁷ C. Aira, *op. cit.*, p. 32.

Lo que pasó, es función de la memoria. Pero la memoria sucede en el presente, en lo que pasa, en ella el pasado se miniaturiza, llega a ser el instante, el relámpago. La aceleración en Copi siempre tiende a este punto. En él la memoria se resuelve en la nada. La memoria es el acto de perderla, el borrado. Como aquel inventor que se pasó cuarenta años perfeccionando una aleación de grafito y goma, para lograr un lápiz que escribiera y borrara a la vez.³⁵⁸

La anulación de la memoria tiene una importancia vital en Copi: la construcción del relato. En efecto, el olvido es una de las formas más fecundas de creación y de invención. Olvidar concede más libertad a la imaginación para “recuperar el relato puro”. Aira desmenuza esta postura paradójica del maestro en la siguiente afirmación:

Su problematización de la memoria coincide con la recuperación del relato en estado puro, por paradójica que parezca. La memoria tiende al significado, el olvido a la yuxtaposición. La memoria es el hallazgo del significado, el corte a través del tiempo. El olvido es el imperativo de seguir adelante.³⁵⁹

El olvido es la savia nutricia no sólo del relato, sino también del arte en general. Si recordar es extraer elementos ya existentes y almacenados, olvidar da libre curso a la imaginación para buscar cualquier cosa de la nada. En suma, olvidar es poder inventar. Por eso concluye Aira que “el arte narrativo está subordinado al olvido”³⁶⁰.

Ahora, esa anulación de la memoria, que Copi aconseja en *El uruguayo*, es la que Aira disemina en su obra de ficción. Para él también, ese rechazo es el manantial de donde nace su creación artística. Aira afirma a propósito en *La serpiente*: “yo perdería la memoria condescendencia con lo folletinesco. Así podrán proliferar a mi alrededor

³⁵⁸ *Idem.*, p. 33.

³⁵⁹ *Ibidem.*

³⁶⁰ *Idem.*, p. 34.

mil novelas, mil veces mil novelas”. Mariano García ilustra ese rechazo con un gran ejemplo y analiza atinadamente la vitalidad del olvido en Aira:

El rechazo a la memoria en la obra de Aira responde a un abandono necesario para propiciar la invención. Así como Beckett ve en Proust a una persona con muy mala memoria, por ese mismo motivo lo cree capaz de haber construido la novela más auténtica sobre la memoria [sic]. Por los agujeros del olvido no sólo se cuela la posibilidad de inventar historias, sino también, como lo demuestra *La costurera y el viento*, la memoria [sic].³⁶¹

En *Cómo me hice monja*, el argumento se sedimenta en el olvido, del que parte el niño Aira para narrar el traslado de la familia: “mis primeros seis años los habíamos pasado, papá, mamá y yo, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires del que no guardo memoria alguna: Coronel Pringles”³⁶². No obstante, el episodio que cuenta la novela ocupa el transcurso de ese momento olvidado. Por eso, la novela sigue siendo de las mejores invenciones de Aira.

En *El llanto*, la pérdida de la memoria es el génesis de la trama. Un Aira bajo el prisma del insomnio y del delirio cuenta un drama familiar asentado en una memoria amnésica.

Sandra Contreras define ese olvido como “sintaxis del relato” y hace hincapié en lo que llama “potencia transfiguradora”. Su observación es interesante ya que relaciona el olvido con el impulso del continuo, el continuo con la velocidad, y la velocidad – seguir adelante sin mirar atrás, sin corregir– con la prisa, que es otra marca de la escritura y sobre todo del desenlace en Aira.³⁶³

³⁶¹ M. García, *op. cit.*, p. 144.

³⁶² C. Aira, *op. cit.*, p. 11.

³⁶³ S. Contreras, *op. cit.*, p. 89.

Por ende, las digresiones, los cambios de ideas y de temas y los argumentos disparatados son algunas de las manifestaciones del rechazo a la memoria. El rumbo tortuoso de las tramas novelescas aireanas se explica por una memoria apagada que, sin embargo, enciende la luz de la imaginación.

De los lazos estéticos entre Aira y Copi, cabe mencionar también la idea de miniaturización, el viaje como fecundador del relato y la narración apocalíptica. Todos esos elementos que él analiza en *Copi* aparecen en *El uruguayo*, al mismo tiempo que se cristalizan en los relatos de Aira.

Tras todo lo expuesto, no es equivocado afirmar que Copi impregna fuertemente la ciudadanía literaria aireana. La obra de Aira es un catalizador que refleja el acervo estético del maestro. El ensayo que le dedica es, a este efecto, vital para analizar el vínculo literario entre ambos. El espejo tendido a la narrativa de Copi muestra al mismo tiempo la imagen poetológica de la obra de Aira.

4- Aira – Lamborghini: la transgresión del lenguaje

Oswaldo Lamborghini es, como Copi, otra referencia ineludible en un estudio de fuentes en Aira. Su figura, también la del “maestro”, se proyecta en muchos relatos de Aira y lo hace principalmente mediante una sombra: el lenguaje. Entre otros elementos, es el aspecto más visible de este vínculo entre el más ferviente epígono y su mentor.

Como ha hecho con Copi, Aira dedica un breve ensayo a Oswaldo Lamborghini. En el “Prólogo” de *Novelas y Cuentos*, repasa sumariamente algunos aspectos de la poética lamborghiniiana. Lo primero que destaca es la “perfección”³⁶⁴ que caracteriza su prosa, hecho que, huelga mencionarlo, Aira no emula del maestro. Después recalca un tema que ya había analizado en Copi: el continuo.³⁶⁵ En fin, insiste en el lenguaje, subrayando su “fluidez y su fijeza”, y silenciando³⁶⁶ lo que realmente lo define: la transgresión.

³⁶⁴ Escribe Aira en el “Prólogo”: “la primera pregunta y última que surge ante sus páginas, ante cualquiera de ellas, es: “¿cómo se puede escribir tan bien?”. Creo que hay un más allá de la calidad estilística, más allá del simulacro de perfección que puede lucir una buena prosa. En Oswaldo hay una alusión a lo perfecto de verdad, que escapa al trabajo. Se trata más bien de la facilidad, una suerte de “escritura automática”. Entre sus papeles no hay un solo borrador, no hay versiones corregidas; de hecho, no hay tachaduras. Todo salía bien de entrada”. Oswaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, p. 8. Prólogo y edición de César Aira.

³⁶⁵ Después de Copi, Aira vuelve a analizar el “continuo” en Lamborghini. Así, para no repetirnos, no trataremos este vínculo en esta parte. Sólo daremos a continuación una cita que ilustra la importancia del continuo en la obra de Lamborghini: “la puesta en escena del continuo, del que es parte el pasaje del verso a la prosa, y la transexualidad, y, yo diría, todo en la obra de Oswaldo, es la literatura. Era inagotable en la invención de continuos; recuerdo uno, al azar, en el cuento *Matinales*, que él mismo contaba con grandes risas: el niño que para volverse loco hace el gesto, que representa familiarmente la locura, de ponerse un dedo en la sien y atornillar. Todo *Sebregondi* puede considerarse un tratado del continuo”, (p. 11).

³⁶⁶ En este “Prólogo”, más allá del análisis objetivo, Aira protege también a su maestro, pasando por alto las polémicas que giran en torno a su obra y su vida, un proteccionismo que no pasa desapercibido entre los críticos. La observación de Elsa Drucaroff en su artículo “Los hijos de Lamborghini” (en Noé Jitrik 2000, *op. cit.*) constituye una buena ilustración. Por eso, nosotros hemos querido ir más allá de este proteccionismo y hacer una arqueología más asentada del lenguaje de Lamborghini para ver realmente su vínculo con el de Aira.

4-1- Un lenguaje transgresivo

El vínculo literario entre Aira y Lamborghini pasa primero, en nuestra opinión, por el lenguaje. Una de las marcas del lenguaje lamborghiniiano es su extrema dureza y la expresión desnuda que roza el insulto y lo erótico –e incluso pornográfico. Su lengua no tiene pelos a la hora de expresar las ideas, en lo que se refiere tanto a la sexualidad como a las diferentes circunstancias y temas de la trama. En su narrativa, las cosas se expresan por su nombre. Él mismo alude a este hecho en *Las hijas de Hegel* al afirmar:

En literatura me gusta siempre ir directamente al grano. Nada de prólogos, vueltas; nada de nada, nada de chotadas... Hay que narrar lisamente lo que pasa... Un carajo; ir de entrada al meollo del asunto. Un porongo. Rapidez y concisión. Claridad prístina en el punto trama sobre todo [sic]. Sin pelos en la lengua.³⁶⁷

El fiord pone en escena ese lenguaje no muy devoto. La presentación del protagonista, El Loco Rodríguez, el Patrón, no es más que una primera señal. El narrador lo llama “Hijo de Puta, Amo y Señor”. Pero eso es sólo un pequeño detalle. Uno de los más destacados es cuando el narrador cuenta el nacimiento del niño Atilio:

El Loco quiso fornicarme al vuelo... me puse un frac de sirviente y un collar de perro: me los saqué rapidito... llegué hasta Carla Greta Terón, que ya tenía medio monstruo afuera, y se los di. Di. [sic] Y le dije: “¡Toma, ya, Larrecontraputamadrequeerrecontraparió Hijaderremilputas!”...me florí luego en unos pasos canyengues...entre prematuros estertores, Atilio Tancredo Vacán, ya definitivamente nacido

³⁶⁷ Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*, op. cit., p. 143. No daremos muchos ejemplos –por “pudor moderno” como decía Foucault– para ilustrar la transgresión del lenguaje de Osvaldo Lamborghini. Aconsejamos sólo la lectura de sus textos –por ejemplo *El fiord*– para percatarse del tono de su lenguaje.

parido escupido, cayó atroden de la sabol [sic] con los brazos y las piernas aplastados contra el cuerpo, al estilo de las momias aztecas.³⁶⁸

En *Sebregondi retrocede*, otro de los relatos maestros de Lamborghini, el lenguaje florece en este espacio injurioso que el autor reivindica incluso para su estética.³⁶⁹

Ahora bien, Aira no sólo se asoma a ese lenguaje, sino que también imita la forma misma de algunas expresiones, como por ejemplo las de Lamborghini referidas en la cita. En *Cómo me hice monja*, el niño Aira reproduce textualmente una “inscripción” que, como vemos, parece ser una copia de *El fiord*:

Me quedé clavada frente a la inscripción, mirándola como si me hipnotizara... Lo que recuerdo a continuación fue que en mi pupitre donde vegetaba tarde tras tarde abrí el cuaderno todavía en blanco, tomé el lápiz que todavía no había usado y reproduje de memoria aquella inscripción, raya por raya, sin saber qué era eso pero sin equivocarme en un solo trazo: LACONCHASALISTESPUTAREPARIO.³⁷⁰

Una de las manifestaciones de ese lenguaje transgresor se produce en el discurso sobre la sexualidad. Los relatos de Osvaldo Lamborghini brillan, a este respecto, por su tono. El discurso tabú como forma de lucha que protagoniza su narrativa fomenta un habla virulenta que se columpia entre la sexualidad y la violencia.

³⁶⁸ *Idem.*, p. 25.

³⁶⁹ La cita siguiente es perfecta ilustración de este modo de expresarse: “me llamo Osvaldo. Puede ser. Puede ser que algún imbécil me escuche (y yo le escuche), me tome (en serio) y, como se dice ahora, ‘se satisharta y faga mi demanda’. Publico mal y escribo peor, hablo todo el tiempo de mí (Marido). *Quien no chupa remeda al chocho*, soy el autor (subrayado) de esta sentencia famosa: escobilla y hueso, cagar contra el fétetro”. *Op. cit.*, p. 92.

³⁷⁰ C. Aira, *op. cit.*, p. 49.

4-2- El lenguaje entre sexualidad y violencia

Oswaldo Lamborghini es uno de los escritores más destacados de la “nueva sensibilidad camp sesentista” cuyos rasgos, según Graciela Speranza, se definen por la androginia, el travestismo y la exageración de las características sexuales. Su narrativa se enmarca en este periodo caracterizado principalmente por un lado, por una literatura comprometida, una literatura política que propone una relectura del peronismo como hecho más significativo, y la formación de una nueva izquierda³⁷¹, y por otro, por el discurso sobre el sexo, que venía siendo un gran tabú. No obstante, según señala Martina López Casanova, “el giro sexual de los 60 y los 70 instauró en la sociedad, de modo definitivo, la legitimidad del erotismo, del deseo, el levantamiento del tabú que prohibía hablar explícitamente de esos temas”³⁷².

La narrativa de Lamborghini elegirá un rumbo marginal, no por convertir lo literario en un lugar de lucha sindical o política, sino por inscribir su narrativa en una de las líneas más radicales de la “narración de los cuerpos” donde, como señala Martina Casanova, lo sexual vuelve a desempeñar un papel importante: “narrar cuerpos supone volverlos protagonistas del relato y construir el conflicto de la confrontación que establecen; en este sentido, lo sexual es un aspecto fundamental”³⁷³.

Así, la literatura de Lamborghini será uno de los hitos de este movimiento narrativo en cuyas filas se cuentan, según Martina L. Casanova, escritores como Luis Guzmán, Germán García, Héctor Lastra. La conversión del sexo en el centro del objeto literario y la intención revelada de transgredir serán las principales marcas de las obras nacidas en este contexto: “en estas obras se construye un discurso de intencionada transgresión, que se centra en un modo de hacer referencia al cuerpo, al que se le otorga

³⁷¹ Martina López Casanova, “La narración de los cuerpos”, en Noé Jitrik (ed 2000), *op. cit.*, p. 186.

³⁷² *Idem.*, p. 197.

³⁷³ *Idem.*, p. 183.

un lugar central en el conflicto, en la visión que tiene el sujeto (literario, textual, narrador) de sí y de la otredad, el cuerpo propio y ajeno”³⁷⁴.

El elemento de transgresión en este caso se cifra particularmente en el lenguaje. En efecto, su utilización de manera descubierta para describir escenas irritantes transforma los textos en un objeto visual. El cuerpo se hace verbo. El lenguaje compite con la imagen. Por eso, nos recuerda Foucault cómo en siglos anteriores el intento de dominar el lenguaje se había convertido en un paso imprescindible para controlar el discurso sobre la sexualidad: “nombrar el sexo se había tornado más difícil y costoso. Como si para dominarlo en lo real, hubiese sido necesario primero reducirlo en el campo del lenguaje, controlar su libre circulación en el discurso, expulsarlo de lo que se dice de él y apagar las palabras que lo hacen presente con demasiado vigor”³⁷⁵.

Ese temor de las sociedades burguesas sobre el peligro del lenguaje parece cumplirse hoy en la literatura de Lamborghini. Sus textos se caracterizan por un lenguaje agresivo, una violencia verbal que intenta transmitir todo el dolor y el sufrimiento y también las lascivias del cuerpo. La novela que más destaca a este respecto, y además inaugura la entrada de Lamborghini en el escenario literario argentino, es *El fiord*.

El fiord, “reflejo del universo lamborghiniiano” según Aira, es un relato que destaca por su singular planteamiento de la relación entre el cuerpo y la política. Josefina Ludmer lo define como un texto político que politiza la visión del cuerpo, del sexo, los vínculos primarios de la acción, la teoría y el lenguaje. Aira lo lee como una alegoría de las luchas sindicales peronistas, con sus principales armas: el lenguaje y el cuerpo. Esa singularidad explica, en parte, la clandestinidad que sufrió su recepción.

³⁷⁴ *Idem.*, p 154.

³⁷⁵ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo veintiuno de España Editores, 1978, p 25. Edición en Francés: Paris, Gallimard, 1976. Título original: *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*.

Cuenta Elsa Drucaroff que “para leer *El fiord*, en 1969, había que acercarse a un mostrador de una librería de la calle Corrientes y pedirlo, en voz baja, a un librero cómplice”. Y añade que “antes de eso, había circulado en hojas mecanografiadas, entregadas por el propio Osvaldo Lamhorghini, que propagandizaba [sic] su obra entre la gente que consideraba inteligente”³⁷⁶.

La novela cuenta la historia de un parto violento. El Loco Rodríguez, el Amo, “preñador de Carla Greta Terón”, asiste en un cuarto al parto de ésta. Pero ante el doloroso parto de “su” mujer, y el niño que tarda en llegar, se sube encima de la mujer le aprieta el vientre, la golpea, se acuesta con ella ante todos los que estaban en el cuarto. La historia se resume en violentas escenas sexuales, elementos inconexos, escenas delirantes, surrealistas, cuerpos descuartizados, vaginas sangrientas, actos de sodomía, de fornicación, y todo dentro de un cuarto.

El colmo de este panorama es la presencia de un lenguaje que intenta transmitir todo el horror de los acontecimientos, con la descripción del nacimiento del chico. En la escena donde Rodríguez quiere acostarse con la mujer en parto, le retrata así el narrador: “el pito se le fue irguiendo con lentitud; su parte inferior se puso tensa, dura, maciza, hasta cobrar la exacta forma del asta de buey”.

Esa escenificación del cuerpo hace que se realice frecuentemente una lectura pornográfica de *El fiord*. Para Josefina Ludmer, esta lectura se centra en la violencia que se despliega en lo orgiástico: lo obsceno niega toda sublimación. Esta obscenidad hace también que se lea el texto, y al propio Lamborghini, desde la marginalidad, la excentricidad y sobre todo desde la amoralidad. “*El fiord*, afirma Martina Casanova, no sólo está compuesto desde una crítica radical, provocativa y agresivamente burlona,

³⁷⁶ Elsa Drucaroff, *op. cit.*, p. 145.

contra el arte ejecutado en años anteriores y contra la moral imperante, sino que sigue leyéndose como narración ex-céntrica”³⁷⁷.

Sin embargo, la agresividad del lenguaje lamborghiniiano se interpreta como expresión de una violenta lucha política. La sexualidad, que él lleva a su paroxismo, es un medio de lucha, pero una lucha que se hace desde la transgresión. Jorge Pedernik, entrevistado por Elsa Drucaroff a propósito de la sexualidad en Lamborghini, sostiene en este sentido: “su exploración de la sexualidad es política, en el sentido de resistencia subversiva a las normas de la sociedad”³⁷⁸. Así, sexo y texto se funden en un lenguaje que traduce el enfrentamiento entre el marxismo y el poder.

Ahora, aunque su tratamiento del tema de la sexualidad dista a veces del tono tan virulento y de la dimensión política del maestro, Aira se aproximará a éste mediante el lenguaje erótico. En efecto, en *La prueba*, Aira parodia la temática de Lamborghini – sexo y violencia– utilizando un lenguaje que también le acerca a él.

La prueba cuenta una historia de amor que desemboca en una tragedia. En efecto, dos chicas punk, Lenin y Mao, encuentran a una chica virgen, Marcia, a la que declaran su amor e invitan a “coger”. Para hacerle una prueba de amor –de allí el título de la novela– las dos se lanzan al sangriento asalto de un centro comercial, escenario que recuerda el mar de sangre de *El fiord*.

Aira repite las escenas de violencia y también recoge el discurso erótico, aunque como veremos, se muestra al principio más “pudoroso” que su maestro.³⁷⁹ En los primeros diálogos de “amor” entre las dos punk y Marcia notamos cierta tendencia a suavizar el lenguaje. En el primer encuentro entre las dos chicas punk y la “joven virgen”, el diálogo se teje incluso mediante puntos suspensivos:

³⁷⁷ M. Casanova, *op. cit.*, p. 183.

³⁷⁸ E. Drucaroff, *op. cit.*, p. 154.

³⁷⁹ Aira imita el lenguaje de Osvaldo Lamborghini pero sin adoptar el tono muy transgresor del maestro. Su lenguaje oscila entre la transgresión y la frivolidad pero dejando siempre visible el vínculo con su maestro.

[Mao] -¿Quieres c...?

[...]

[Marcia] -¿Estás loca?

-No.

Eran dos punks, de negro, muy jóvenes, pero quizás algo mayor que ella, de caras infantiles, pálidas. La que hablaba estaba muy cerca.

-Estás buenísima y te quiero c...

-¿Estás mal de la cabeza?

[...]

-Sos la que estaba esperando gorda de m... No te hagas la difícil. Quiero lamerte la c... ¡para empezar!³⁸⁰

Aira parece poner cierto control en el lenguaje. Los puntos suspensivos parecen indicar cierta atenuación de un lenguaje juvenil que en principio, y tratándose de punks, se expresaría sin rodeos. Sin embargo, reflejará en otros diálogos este discurso “transgresor”. En el siguiente, se percibe el ligero levantamiento de velo sobre este discurso tabú:

[Mao] -Pero no te confundas, Marcia. No somos pareja. Somos libres. Como vos. Cuando te vi, ahí en la esquina, me enamoré.

-De acuerdo. Muy bien –dijo Marcia–. No es lo mío. Lo siento mucho. Adiós.

-¡No mientas! Dame un poco de tiempo. ¿No te gusta el sexo? ¿No te hacés...?

-¡Como querés que me ponga a hablar de eso con una desconocida en la calle! No me interesa el sexo sin amor.

-Me entendiste mal, Marcia. No hables de sexo porque no tiene nada que ver. Lo que quiero es acostarme con vos, darte un beso en la boca, mamarte esas tetas gordas que tenés, abrazarte como a una muñeca...³⁸¹

³⁸⁰ C. Aira, *La prueba*, op. cit., p. 106.

Las huellas del maestro se dejan ver claramente en este lenguaje. Sin embargo, en Aira el tono del discurso viene atenuado, lo que le permite a la vez acercarse a su amestro y diferenciarse. Con esa misma lógica, Aira une la temática sexo/ violencia de Lamborghini a través de una “prueba de amor” que consiste en el asalto de un centro comercial; una idea absurda pero ingeniosa para reflejar el universo lamborghiniano: “le lanzó una estocada como un relámpago en la cara. La hoja cortó de punta, abrió un tajo horizontal profundo hasta el hueso, hasta la encía, encima del labio superior, desde la mejilla izquierda hasta la derecha. Todo el labio superior del hombre quedó colgando, y saltó la sangre para arriba, para abajo”³⁸².

La prueba es el ejemplo más ilustrativo y más cercano al universo de *El fiord*. Aira utiliza en ella un lenguaje estampado por el sello lamborghiniano, aunque hablaremos de un sello borroso donde el lenguaje, al mismo tiempo que revela su origen intenta, a veces, distanciarse, suavizándose y maquillándose. Mariano García lo llama “deslizamiento” y muestra que Aira emula pero su discurso sobre la sexualidad está atravesado por el pudor.

Además del lenguaje, otros elementos pautan los lazos literarios entre Aira y su amigo. Entre ellos destacan la figura del payaso y la repetición de argumentos, que también hemos señalado con Copi.

La figura del payaso, que corresponde a la del “no serio”, es otro de los eslabones que unen la narrativa de Lamborghini a la de su discípulo. Para acercarse a su maestro en este terreno, Aira escribe un relato, *Los dos payasos*³⁸³, en el que homenajea a su mentor. La novelita viene firmada, implícitamente, en nombre del maestro:

³⁸¹ *Idem.*, p. 112.

³⁸² *Idem.*, p. 152.

³⁸³ César Aira, *Los dos payasos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

“firmado Osvaldo Malvón”. Sandra Contreras alaba esta astucia de Aira recalcando que el homenaje al Maestro en la ficción es una lección magistral del relato.

La novela es una breve función de circo. En efecto, mientras el público espera la construcción de la jaula del león, dos payasos entran en escena para representar una breve pieza teatral. El argumento consiste en un dictado, donde reina, como signo inconfundible de Lamborghini, el malentendido³⁸⁴. Las palabras “coma” (signo de puntuación) y Beba (nombre) se confunden continuamente en el dictado con “coma” (comer) y “beba” (beber), ya que también el discípulo que escribía la carta comía una salchicha al mismo tiempo.

Aun como especulación, se podría comparar y leer a estos dos payasos, maestro y discípulo, como las figuras mismas de Lamborghini y Aira, Maestro y escriba. El análisis que hace Sandra Contreras parece sugerir e ilustrar, en alguna medida, nuestra lectura subjetiva:

El que dicta es el Gordo Balón, cruel y nalgudo, cuya firma indicará, en el final, un nombre Osvaldo Malvón; el escriba es el Pibe, flaco y desgarrado; y la relación que entabla es “la mecánica del dúo”, es la de una “sorprendente relación amo-esclavo” entre la voz del que dicta, cuyo lenguaje “se transmuta en destino”, y la transcripción del escriba, todo obediencia al imperativo del dictado, todo empecinamiento en malentender. Todo ocurre, podría decirse, bajo el signo lamborghiniiano, porque *todo Lamborghini* está ahí.³⁸⁵

³⁸⁴ El malentendido es otro hito estético de Lamborghini. Aira lo analiza en el “Prólogo” dando este ejemplo: “recuerdo que una noche caminábamos por el centro, y cruzamos una prostituta de las que por entonces, hace veinte años, todavía podía verse en Buenos Aires: pintada como un mascarón, cargada de joyas baratas, con ropa chillona, gorda, vieja. Osvaldo dijo pensativo: “¿Por qué será que los yiros parecen seres del pasado?”. Yo oí mal y le respondí: “No creas. Mirá a Mao Tse Tung.” Se detuvo, estupefacto, y me dirigió una mirada extraña. Por un instante, el malentendido abarcó toda la literatura, y más. Han tenido que pasar tantos años para que yo pudiera leer esa mirada, o en el pasado mismo, lo que quiso decir: “Por fin entendiste algo”, (p. 13).

³⁸⁵ Sandra Contreras, *op. cit.*, p. 241.

Aira invoca al Maestro mediante este relato. Una vez más, lo que destaca en su lectura crítica viene plasmado en su ficción. El payaso y el malentendido constituyen, en este caso, las prendas de la herencia.

Al lado de la figura del payaso, destacamos un procedimiento muy típico de Aira, y con el que tiende puentes hacia sus maestros: los argumentos repetidos. Si *El sueño realizado* reproduce la secuencia de la pierna cortada de *El uruguayo* de Copi, “Cecil Taylor” retoma, por su parte, el episodio de la prostituta negra de *Las hijas de Hegel* de Osvaldo Lamborghini. En esta ocasión, lo que hace Aira es desplazar el escenario de Buenos Aires a Manhattan: “amanecer en Manhattan. Con las primeras luces, muy inciertas, cruza las últimas calles una prostituta negra que vuelve a su cuarto después de una noche de trabajo”³⁸⁶.

Osvaldo Lamborghini narra la historia de María Yiraldín, una prostituta cuyas ganancias están invertidas en el banco cuyo gerente resulta ser su único cliente. Aira narra la historia de “su” prostituta de manera diferente. Pero lo que importa no es tal vez el contenido, sino el hecho de re-utilizar un argumento ya novelado por su amigo. Por eso, Luis Chitarroni al acercar ambas narrativas pone de relieve esta versión al mismo tiempo que nos descifra otras claves de la relación Lamborghini-Aira:

La extrema destreza del autor de *Sebregondi*, su facilidad para hacer frases, el manejo admirable de una lengua respirada, no admiten la imitación. Quien sabe esto mejor que nadie es César Aira. Aira, puede decirse, asimila a Lamborghini y lo deja caer, abstraído e inocente, capaz de urdir tramas continuas en “la llanura de los chistes”. Aira adquiere velocidad y se entrena, pero descarta el juego sintáctico, las curvas ascendentes que son puro fraseo. Puede observar estas cosas el que confronte pasajes de *Las hijas de Hegel*, novela de Lamborghini, y “Cecil

³⁸⁶ César Aira, “Cecil Taylor”, en Juan Forn, *Buenos Aires. Una antología de la nueva ficción argentina*, Barcelona, Anagrama, 1992, p. 131.

Taylor”, el cuento de Aira. Ambos escriben la escena de la prostituta negra y la desarrollan cada uno a su manera.³⁸⁷

Oswaldo Lamborghini es, sin duda, uno de los más cercanos precursores, uno de los padres textuales de Aira. Su obra es un gran manantial para el universo literario de Aira, e incluso diríamos, la fuente literaria más cercana. El lenguaje es, a este efecto, el vínculo más intrínseco entre ambas obras.

³⁸⁷ Luis Chitarroni, *op. cit.*, p. 441.

5- Aira-Puig: la supervivencia del narrador

El nombre de Manuel Puig aparece siempre citado entre los escritores que han fecundado el pensamiento literario de Aira. La crítica reconoce el lugar relevante que ocupa su linaje. No obstante, pocos son los que desmenuzan detenidamente los puntos claves de este lazo. Así, a la luz de las lecturas del propio Aira, y apoyados en las reflexiones de Sandra Contreras, analizaremos las basas de esa influencia.

Como ha hecho con Copi y Osvaldo Lamborghini, Aira ha escrito un pequeño ensayo sobre Puig en el que descifra las recetas estéticas del maestro. “El Sultán”, título del artículo, proporciona no sólo una valiosa hermenéutica de la narrativa de Puig, sino que también revela las claves de la herencia del maestro. El legado de Puig que pasa a Aira consiste en la supervivencia del narrador.

La grandeza de Puig radica, según Aira, en su maestría narrativa: “fue el más grande de los narradores porque supo que a una historia no es necesario contarla”³⁸⁸. La muerte del narrador –su ausencia– es la enseña que Puig encendió como nuevo rótulo de la novela. Sus novelas son una suma de voces, como bien señala Aira:

Puig fue un narrador que nació en una época en que a la narración, para hacerla seria y presentable, había que sacarle elementos, cuantos más mejor. El aceptó esta incomodidad, con la obediencia ingenua de un niño. Hizo a un lado su voz de narrador, y todo lo que tenía que decir sobre hechos y personajes. Llegó a dejar sólo una impenetrable oscuridad, en la que resonaban voces extrañas y en buena medida incomprensibles.³⁸⁹

³⁸⁸C. Aira, “El Sultán”, *op. cit.*, p. 27.

³⁸⁹*Idem.*, p. 29.

Sandra Contreras, en su análisis del artículo de Aira, pone de realce también este “borramiento del narrador en la directa presentación de voces múltiples y desnudas que ha sido leído como índice de una pulverización de la instancia narrativa y como uno de los principios de la disolución de la historia”³⁹⁰. Otro que descifra esta estética es Ernesto Sábato, que decía de manera irónica que no sabe como escribe Puig, pero si como hablan sus personajes.

La lectura de Aira se articula en torno a tres conceptos: voz, muerte y supervivencia. La muerte es una constante del argumento narrativo de Puig. Las voces narrativas de Puig están impregnadas por la muerte. Dice Aira que “la mirada sonora aniquiladora del mundo, la que sólo oía la muerte, fue la marca de Puig”³⁹¹. Esa muerte, que es a la vez metafórica y física, es la que Sandra Contreras ilustra con este ejemplo:

Sin duda, basta abrir *Boquitas pintadas* para que uno escuche, de inmediato, una voz que, atravesada ya por la muerte, se pone a hablar con escalofriante detalle y que, más allá de las limitaciones de los códigos, tiene *mucho*, muchísimo, que decir. “Condenada a cadena perpetua”, “para toda la vida”, la voz de Nené –la primera a la que prestamos atención– es, desde el comienzo, y quizás porque lo es desde antes de empezar a hablar, la voz de una *muerta en vida*: “y ahora estoy tan cambiada, hoy no me peiné en todo el día de tantas ganas de morirme”.³⁹²

Ahora, esa muerte y esa voz expropiada por la muerte son las claves del legado de Puig a Aira; un legado que Aira tipifica en estas dos oraciones: “un cuento sólo puede contarlo un sobreviviente”, “una voz entonces, encontrada al final de la muerte,

³⁹⁰ Sandra Contreras, “César Aira lee a Manuel Puig”, en José Amícola, Graciela Speranza (compiladores), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, 13-14-15 de agosto de 1997, La Plata, selección de ponencias, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 307

³⁹¹ C. Aira, “El sultán”, *op. cit.*, p. 28.

³⁹² S. Contreras (1998), *op. cit.*, pp. 308-309.

cuenta una historia”³⁹³. Aira ensaya esos paradigmas estéticos de Puig en una de sus novelas más importantes: *Cómo me hice monja*. La ilustración que hace Sandra Contreras es, a este efecto, muy pertinente. El crítico muestra cómo la novela cristaliza uno de los hitos artísticos de Puig:

Una voz entonces, encontrada al final de la muerte, cuenta una historia con escalofriante detalle. En *Cómo me hice monja*, de César Aira, la primera y la última pregunta que nos asalta en la lectura –una vez por el contraste entre el nombre de autor y el género del título, otra vez por el hecho de que una voz de niño/a cuenta su propia muerte– es: ¿quién habla? Y cuando prestamos atención y nos ponemos a escucharla advertimos que, como en las voces que Aira escucha en los relatos de Puig, la voz que cuenta la historia de *Cómo me hice monja* es también una voz que, figurándose autobiográfica en este caso, se constituye en un acto de supervivencia: la voz que se pone a hablar es, en su forma, la voz de un superviviente.³⁹⁴

La muerte es un pasaje necesario para la voz narradora. La historia de *Cómo me hice monja*, desde este punto de vista, es un argumento póstumo, una historia de infancia que sirve para adherirse al canon estético de Puig. Una impresión que también comparte Sandra Contreras al reconocer:

Nada, se dirá en principio, más alejado de esa melancolía puiguiana –que invade a cualquiera que lea la novela novelescamente y según ese impulso de fatalidad que tanto gustaba a Puig– que la hilaridad que suscita la lectura de estas grotescas anécdotas de infancia. No obstante y aun cuando nada quizás nos permita ponerlas en estrecha relación, creo que, por obra de una vuelta singular, *Cómo me hice monja* pone en juego

³⁹³ C. Aira, *op. cit.*, pp. 27, 28.

³⁹⁴ Sandra Contreras, *op. cit.*, p. 309.

precisamente esos tres elementos que Aira lee en su homenaje a Puig: *muerte, historia y estilo*.³⁹⁵

El espectro de la muerte no sólo aparece al final del relato como desenlace, sino que también irrumpe en plena narración de la historia. Es una sensación que también experimenta el niño Aira. Como Nené en *Boquitas pintadas*, la niña Aira vive muerta, es una voz nacida del parto de la muerte, es una superviviente:

Eso era yo. La niña que no era. Viva, estaba muerta. Si yo estuviera muerta, papá estaría en libertad (...). Pero yo había sobrevivido. Yo me conocía. No era la misma de antes. No sabía cómo ni por qué, pero no era la misma. Por lo pronto, mi memoria había quedado en blanco. Antes del incidente en la heladería, no recordaba nada (...). Quizás se había hecho en realidad un trueque de vidas: la del heladero por la mía. Yo había empezado a vivir con su muerte. Por eso me sentía muerta, muerta e invisible.³⁹⁶

La supervivencia es la madre de la narración. Es el umbral del relato y su condición, añade Sandra Contreras. *Cómo me hice monja* es la novela de la supervivencia, y también de la fatalidad, otro de los rasgos intrínsecos de los narradores puiguanos:

Encontrada al final de la muerte, la voz que habla en *Cómo me hice monja* está atravesada desde el comienzo y todo a lo largo de la novela por un *impulso de fatalidad*. No es, desde ya, ese horror del destino que aplasta las voces de Puig; y sin embargo hay una suerte de fatalismo melodramático, una certeza de lo irremediable, de lo inconsolable, de lo

³⁹⁵ *Idem.*, pp. 309-310.

³⁹⁶ C. Aira, *Cómo me hice monja*, op. cit., p. 58.

irreparable en el medio de la desgracia, que permea definitivamente a esta voz y le da su tono.³⁹⁷

En resumen, se puede decir que la influencia de Puig sobre Aira se percibe claramente mediante la idea de muerte. La voz presa de la muerte, y que sobrevive, es la única apta para narrar lo que ocurrió (“sobreviví, pude contar el cuento”). Eso es lo que Aira lee de Puig en “El Sultán”, y lo que trama en *Cómo me hice monja*, una novela que puede ser considerada como el símbolo del lazo entre el maestro y su discípulo.

³⁹⁷ Sandra Contreras, *op. cit.*, p. 310.

IV- LA INFLUENCIA EXTRANJERA O LA FÓRMULA MARCEL DUCHAMP-RAYMOND ROUSSEL-JOHN CAGE.

Estudiar las influencias sobre Aira no puede limitarse sólo a buscarle a su narrativa padrinos dentro del ámbito literario argentino. Una de las herencias más importantes de que hace alarde su obra se encuentra acaso en una esfera mucho más amplia en que orbitan mentores como Marcel Duchamp, Raymond Roussel y John Cage. La influencia de estos maestros, que nosotros preferimos llamar “extranjera”, no se traduce en simples rasgos que colorean la obra de Aira, sino en verdadero punto de referencia, en un espejo a partir del cual se puede leer e identificar la obra de Aira. “Las lecturas que identifican a César Aira –asevera David Jacobo Viveros– están relacionadas con la vanguardia artística del siglo XX, principalmente Marcel Duchamp, con los procedimientos creadores de John Cage y con la escritura de Raymond Roussel”.³⁹⁸

En efecto, Duchamp, Roussel y Cage comparten la misma línea estética. Duchamp afirmaba que el mismo Roussel le enseñó el camino, y que tenía la suerte de ser influido no por un pintor, sino por un escritor. Cage afirmaba que una manera de hacer música era estudiar a Marcel Duchamp, refiriéndose tal vez a su manera tan conmovedora y revolucionaria de hacer arte. Aira, por su parte, toma a estas tres figuras emblemáticas y polémicas como referencias para su narrativa atípica. Una filiación que, como veremos a continuación, constituye una de las mayores fuentes de luz para su universo literario, fuera de la genealogía argentina. Además, con esta influencia, Aira

³⁹⁸ David Jacobo Viveros Granja, “La escritura del procedimiento imaginativo: la creación continua en César Aira”, *Cuadernos de Literatura XI: 20*, Bogotá, Pontificia Universidad Javariana, Enero-junio, 2006, p. 69.

cumple su sueño de “arte general” en el que música, pintura y literatura (Cage, Duchamp y Roussel) vuelven a tocar las mismas notas y desembocar en un espacio sin lindes. Para Graciela Speranza, este programa de continuo entre artes, entre cuyos fundamentos destaca el azar, es uno de los cordones que unen las poéticas de Cage y Duchamp a la de Aira: “la literatura de Aira, en efecto, puede ser leída positivamente como la respuesta a la práctica de este programa de acción en el continuo de las artes, mediante transposición literaria del procedimiento central de Cage y Duchamp: el azar”³⁹⁹.

El proceso artístico, alma de la vanguardia, que Duchamp, Roussel y Cage proponen como etiqueta del arte, encontrará en la literatura de Aira un campo fértil para su desarrollo, al mismo tiempo que revela la concepción que tiene él de la estética vanguardista:

La poética de Aira concibe a la intervención vanguardista según una inmediata potencia de afirmación. La de devolverle al arte aquello que es propiamente artístico, la de captar y recuperar, para el arte, aquello que le es inherente y esencial: lo artístico del arte, esto es, no la producción de arte sino el proceso puro de la invención.⁴⁰⁰

Dicho programa artístico que Graciela Speranza subraya es el mismo que Duchamp diseñó para la pintura, Roussel para la literatura y Cage para la música. Los lazos entre ellos y Aira se llaman: ready-made, procedimiento y azar.

³⁹⁹ Graciela Speranza, *op. cit.*, p. 308.

⁴⁰⁰ *Idem.*, pp. 16-17.

1- Duchamp o la recuperación de lo artístico

Si queremos definir el primer eslabón entre las poéticas de Duchamp y de Aira, diríamos que es la extensión, a veces exagerada, de los límites del arte más allá de las definiciones convencionales. Y uno de los precursores de esta estética en el arte es, sin duda, Marcel Duchamp, el mayor responsable de la crisis de la modernidad.⁴⁰¹

Con su ready-made, Duchamp ha cambiado el curso del arte. Gran genio del siglo XX⁴⁰², ha revolucionado profundamente la práctica artística, transformando las cosas cotidianas en obras. Padre de las vanguardias y parangón de todas las audacias⁴⁰³, su influencia se ha esparcido como una mancha en el arte contemporáneo. Su poética se puede resumir principalmente a través de estas fórmulas de Young-Girl Jang: “el objeto como concepto artístico”, “el desplazamiento artístico del arte hacia el anti-arte”.

Estas fórmulas sincronizan, en perfecta armonía, con la poética de Aira que hemos venido describiendo. El objeto artístico duchampiano provocará una resonancia en el objeto novelesco aireano. Nuestro análisis se propone medir detenidamente la magnitud. Pero antes, es necesario subrayar que la referencia a Duchamp se nota no sólo a través de las construcciones novelescas, sino también a través de las invocaciones que

⁴⁰¹ Véase Peter Burger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1974.

⁴⁰² Young-Girl Jang, en *L'objet duchampien* (Paris, L'Harmattan, 2001) explica que Francia da en cada época un genio para el arte y en este siglo es indudablemente Marcel Duchamp: “la France a donné naissance à des génies à chaque époque. Au XVIII^e siècle, par exemple, est apparu le groupe des philosophes des Lumières; ces penseurs ont changé le monde à travers l'Encyclopédie, les développements de leur philosophie et la Révolution française. Au XIX^e siècle, sont apparus les peintres impressionnistes; avec eux la France a pris la direction du mouvement de l'art, l'impressionnisme constituant le point de départ de l'art moderne. Au XX^e siècle, on voit apparaître Marcel Duchamp » [Francia ha dado a luz a genios en cada época. En el siglo XVIII, por ejemplo, apareció el grupo de los filósofos de las Luces; esos pensadores cambiaron el mundo mediante la Enciclopedia, el desarrollo de su filosofía y la Revolución francesa. En el siglo XIX, aparecieron los pintores impresionistas; con ellos Francia capitaneó el movimiento artístico; siendo el impresionismo el punto de partida del arte moderno. En el siglo XX, vemos aparecer a Marcel Duchamp], (p. 7). Esta traducción y la de las demás expresiones son nuestras.

⁴⁰³ *Idem.*, p. 8.

el propio Aira hace en los relatos. En *Cumpleaños* cita al *Gran Vidrio* de Duchamp entre las obras que quiso emular cuando empezó a escribir. En *Duchamp en México* confiesa: “...y sucede que Duchamp es mi artista favorito”⁴⁰⁴. En *Fragmentos de un diario en los Alpes* reafirma: “Duchamp dijo que no quería tener más objetos que los que pudiera conservar al aire libre. Lo que siempre me he preguntado sobre esto es qué hacer con los libros. Quiero decir: con la especie de snobismo automático que es mi modo habitual de pensar, y mi culto indiscriminado a Duchamp, hago mía su declaración”⁴⁰⁵.

Ese culto rendido a Duchamp nace principalmente de la poética que éste inventó como el nuevo rumbo estético: la reivindicación del arte puro. La ruptura con el arte tradicional, precisamente con el arte retiniano, es su principal punto de partida. En efecto, con su arte denominado conceptual, Duchamp introduce una nueva forma de ver la obra artística: no como un objeto de belleza, sino como un punto de partida para reflexionar sobre el propio arte. Por eso, para Octavio Paz, la actividad artística de Duchamp se puede interpretar como la “pintura de la pintura”, la “pintura de la idea”.⁴⁰⁶

Lo primero que podemos encontrar en la narrativa de Aira es esa alergia a lo estético, a lo bello. Para Aira, la novela tampoco es un *objet fini* cuya meta es su consumo o su exposición, sino más bien un objeto de reflexión sobre la acción creativa. Por eso decía Graciela Speranza que “toda la obra de Duchamp, podría decirse sin exagerar, es una extendida reflexión práctica sobre las consecuencias de la reproducción del arte”.⁴⁰⁷ En base a la fórmula de Octavio Paz, se podría decir también que la

⁴⁰⁴ C. Aira, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁰⁵ César Aira, *Fragmento de un diario en los Alpes*, Barcelona, Mondadori, 2007, p. 177. En la misma edición vienen *Las curas milagrosas del Doctor Aira* y *El tilo*.

⁴⁰⁶ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza Editorial/Era, 1989.

⁴⁰⁷ Graciela Speranza, *op. cit.*, p. 88.

creación literaria de Aira puede interpretarse como una “novela de la novela”, “una novela del procedimiento”.

De este modo, varias son las etiquetas acuñadas para describir esos dardos dados por Duchamp al arte tradicional: “post-arte”, “anti-arte”, carácter post-estético”, y como culminación dice Donald Kuspit: “el fin del arte”⁴⁰⁸. En la literatura también se describe la escritura de Aira como “anti-novela” o “fin de la novela”. Donald Kuspit habla, refiriéndose a Duchamp y Newman, de “lo estético vilipendiado”, como para explicar que la belleza no es lo que cuenta en el arte, sino el mero hecho de hacerlo. Y define acertadamente la concepción que tiene Duchamp de lo artístico: “la obra de arte no debería tener ningún atractivo estético. No debería aspirar a obtener el aplauso de la posteridad. No debería tratar de ser de buen gusto, pues el gusto cambia constantemente. No debería tratar de ser buena, sino sólo debe ser”⁴⁰⁹.

La misma posición adopta Aira con respecto a la calidad de la obra. Su obra es una respuesta negativa a cualquier intento de escritura seria, de belleza y de calidad. En *Parménides* nos dice el narrador: “quizás escribir era siempre escribir, y la calidad se decidía en otra órbita”⁴¹⁰.

La alianza Duchamp-Aira se percibe también a través de la noción de obra y del oficio de artista (Aira añadiría “profesional”). En efecto, toda la dinámica artística de Duchamp se levanta contra el fetichismo de la obra. Por eso, Octavio Paz recuerda que Duchamp afirmaba que el arte es una de las formas más altas de la existencia, a condición de que el creador escape a una doble trampa: la ilusión de la obra de arte y la tentación de la máscara de artista.⁴¹¹

⁴⁰⁸ Donald Kuspit, *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006. Título original: *The end of the art* (publicado originalmente por The Press Syndicate of The University of Cambridge, 2004). El mismo habla también de “post-arte”, “carácter post-estético”.

⁴⁰⁹ *Idem.*, p. 26.

⁴¹⁰ C. Aira, *Parménides*, *op. cit.*, p. 46.

⁴¹¹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 101.

Duchamp afirmaba que la obra de arte no es una pieza de museo; no es un objeto de adoración, sino de creación, de invención. Paz sostiene al respecto que Duchamp está en contra del Museo. Pero esta idea es la que defiende contundentemente Aira y la que expresa mediante un concepto: la “profesionalización”. En su manifiesto, “La nueva escritura”, Aira arremete contra la novela y el artista profesional y propone como remedio el espíritu vanguardista, que Peter Burger define como rechazo a la categoría de obra, autocrítica de la institución del arte.

Aun mirándolo bien, el Museo es el espacio de profesionalización, o como diría de nuevo Aira, de “congelamiento” del arte, el lugar de culto al artista y a la obra. Aira expresará su desacuerdo con la profesionalización sembrando su obra de personajes sin talento y sin obra, personajes que desacreditan el hecho de escribir como “oficio” –lo veremos con Varamo, Perinola y Norma Traversini–; una concepción artística que Octavio Paz atribuye a Duchamp como pionero: “Duchamp es uno de los primeros que rompe con lo que llamamos tradicionalmente arte u oficio de pintar”⁴¹². Por eso, Jean Clair define el legado de Marcel Duchamp como “legiones de irresponsables, sin talento, sin profesión”⁴¹³. Para Aira, escribir es siempre hacer, incluso maquinalmente. Lo bueno y lo serio no parecen ser condiciones de la creación artística, como subraya el narrador de *Parménides*: “quizás el problema de los escritores era que siempre querían hacerlo bien, siempre querían escribir “en serio”, y podían pasarse toda la vida sin empezar”⁴¹⁴.

Así, Duchamp ha abierto el camino del arte moderno inventando los objetos como nueva forma de obra.⁴¹⁵ Y una de las respuestas que emplea como ballesta contra la canonización del arte es, sin duda, el “ready-made”.

⁴¹² *Idem.*, p. 90.

⁴¹³ Jean Clair (*Duchamp et la fin de l'art*) citado por Graciela Speranza, *op. cit.*, p. 21.

⁴¹⁴ C. Aira, *op. cit.*, p. 112.

⁴¹⁵ Young-Girl Jang, *op. cit.*, p. 7.

2- Arte y ready-made

Símbolo de la transgresión de los límites epistemológicos de las cosas cotidianas, el ready-made es el nuevo logotipo con el que Duchamp ha etiquetado al objeto artístico. Su surgimiento ha conmocionado la concepción del arte y creado también una ola de discusiones, interpretaciones y polémicas tanto en la crítica como en las instituciones.⁴¹⁶

El ready-made es el término utilizado por Duchamp para designar los objetos del entorno (un botellero metálico, un urinario, una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina...) carentes de valor artístico en sí mismos, pero que, al ser presentados fuera de su contexto habitual, adquieren un sentido distinto, cuestionando así el concepto tradicional del arte. Más allá de esta definición, el ready-made conlleva una profunda carga ideológica o más bien estética. En efecto, como reconocen casi todos los críticos, el ready-made se rebela contra lo estético, es “un ataque a la noción de obra de arte”, dice Paz. Young-Girl Jang habla de “negatividad estética” y sostiene que “desde *Rueda de bicicleta*, Duchamp ha desarrollado una especie de negatividad estética contra el arte habitual, proponiendo de manera polémica y escandalosa al público objetos ya hechos, ready-made, sacados de su contexto y representados como obra de arte”.⁴¹⁷

Thierry de Duve lo ve más bien como “arte sobre arte”, como quien diría meta-arte. Como en la metaficción, aquí el arte se vuelca en sí mismo, se mira delante de un espejo. El crítico afirma, a este efecto:

⁴¹⁶ Young-Girl Jang retoma la polémica que ha generado la imagen de Duchamp como pintor. Jean-Christophe Bailly (*Duchamp*, Paris, Editions Ferninand Hazan, 1984) cuenta por su parte cómo, en las exposiciones, se oponía a la presentación de las obras de Duchamp como en el caso del “Salon des Indépendants” en febrero de 1912, con la obra *Desnudo que desciende una escalera*.

⁴¹⁷ Y-G. Jang, *op. cit.*, p. 12. Traducción nuestra.

Le ready-made n'est pas une oeuvre d'art au sens ordinaire du terme (c'est-à-dire au sens des paradigmes antérieurs) mais un artefact d'oeuvre d'art, une oeuvre artificielle au second degré: ni art, ni anti art, simplement, ni art pour l'art, mais art sur l'art, ou mieux, pour employer une expression que Duchamp affectionnait, art à propos de l'art.⁴¹⁸

Para decirlo en términos muy aireanos, el ready-made sería un proceso y no un resultado. Es la reflexión sobre el arte y no un producto manufacturado y listo para consumo. Para Octavio Paz y Graciela Speranza, el ready-made es una especie de “vacío”, porque no es arte pero tampoco es anti-arte. El primero afirma que “los ready-mades no son anti-arte, como tantas creaciones modernas, sino a-artísticos. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona de vacío”⁴¹⁹. Graciela Speranza rema en la misma dirección y sostiene: “no hay afirmación ni negación del arte, ni arte ni anti-arte, sino inventarlo, un vacío indiferente donde lo que cuenta es la continuidad de la acción y no la obra: el arte ya está hecho, el arte es el ready-made”⁴²⁰.

Con el ready-made, Duchamp escoge un objeto cualquiera y lo presenta o lo firma como objeto artístico. Son los casos de *Fuente*, un urinario recogido y firmado, *Rueda de bicicleta*, que es una rueda de bicicleta sobre un taburete, o *Farmacia* que es un cuadro de un paisaje ya hecho que Duchamp compra en una tienda de accesorios para artistas y al que da unos toques de colores y firma como suyo. El mismo lo explica de esta manera: «voyez la *Pharmacie*. Je l'ai fait dans un train, demi-obscurité, crépuscule, j'allais à Rouan en janvier 1914. On voyait deux petites lumières dans le

⁴¹⁸ Thierry de Duve, *Résonances de ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Editions Jaqueline Chambon, 1989, p. 15. [El ready-made no es una obra de arte en el sentido ordinario de la palabra (es decir en el sentido de su práctica anterior) sino un artefacto de obra de arte, un obra artificial al segundo grado; ni arte, ni anti arte, simplemente, ni arte por el arte, sino arte sobre el arte, o mejor, empleando una expresión que a Duchamp le gustaba, arte a propósito del arte]. Traducción nuestra.

⁴¹⁹ O. Paz, *op. cit.*, p. 31.

⁴²⁰ G. Speranza, *op. cit.*, p. 288.

fond du paysage. En mettant un rouge et un vert ça ressemblait à une pharmacie. C'est le genre de distraction que j'avais à l'esprit ».⁴²¹

Al poner su firma, Duchamp no hace más que convertir los objetos en obras de arte, obras que son a la vez suyas y ajenas como decíamos de Borges. Ahora bien, es este tipo de ready-made que Aira emula e imita de Duchamp. En varios relatos, Aira experimenta este mismo proceso. En *Varamo*, una suma de notas y de billetes llega a ser una obra maestra. En *Duchamp en México*, la novela se hace con tickets. En *El volante*, el relato se constituye de un volante y una reseña de novela. Aira también toma los objetos como soporte novelesco. El relato, como el ready-made, es algo ya hecho. El novelista o el artista, no hace más que disponerlo. Por eso Duchamp lo definía como *rendez-vous*, “un encuentro entre un objeto y un autor” añade J. C. Bailly.

El estatus del ready-made en el arte se define por su carácter a la vez reflexivo y autocrítico. Es un arte narcisista. Su móvil principal es la indiferencia, una indiferencia que también es uno de los primeros legados de Duchamp a Aira. Ya desde *Ema, la cautiva*, Aira hace de ella la savia de su filosofía literaria. Ema simboliza la indiferencia. En la contratapa del libro, el propio Aira afirma: “durante varias semanas me distraje. Sudé un poco. Me reí. Y al terminar resultó que Ema, mi pequeño yo mismo, había creado para mí una pasión nueva, la pasión por la que se pueden cambiar todas las cosas: la indiferencia”. Mariano García va más lejos y apunta que “la indiferencia asociada a la idea de belleza y el papel de las anamorfosis son otros dos aspectos que relacionan a Duchamp con Aira”⁴²².

La indiferencia es una condición de posibilidad del ready-made, como piensa Mariano García. Para Aira, es una antesala a la actividad artística. Dice en *Duchamp en*

⁴²¹ Y.-G. Jang, *op. cit.*, p. 57. [Mire *Farmacia*. Lo he hecho en un tren, medio-oscuridad, crepúsculo. Iba a Rouan en enero de 1914. Se veían dos pequeñas luces en el fondo del paisaje. Al añadir un rojo y un verde eso se parecía a una Farmacia. Es el tipo de distracción que me venía a la mente”.] Traducción nuestra.

⁴²² M. García, *op. cit.*, p. 97.

México: “la indiferencia lo preside todo en el arte”⁴²³. Graciela Speranza habla de una “filosofía artística” de Duchamp, como el hecho de “elegir un objeto sencillo como un urinario, una pala, y firmarlo como propio”⁴²⁴. Es una indiferencia ante la belleza, y diría Aira, ante lo bueno, la calidad, y acaso hacia la vida misma.⁴²⁵

Las interpretaciones están abiertas. Lo que podemos decir sin equivocarnos es que Aira ha tomado de Duchamp importantes nociones artísticas que se reflejan en muchos relatos. Leer a Aira desde Duchamp es, pues, un paso imprescindible para la hermenéutica de su obra. *Duchamp en México* y *Varamo* constituyen una vitrina de ese lazo, una cristalización de la noción de ready-made y de ese famoso *rendez-vous* del que habla Duchamp.⁴²⁶

Manifiesto, homenaje o teoría artística, *Duchamp en México* protagoniza la cita de la literatura con la pintura. El relato propone un viaje dentro del arte, tal vez como recordatorio del viaje que hizo Marcel Duchamp a México. En este relato, Aira homenajea a Duchamp y se reafirma como epígono: “ya mi venerado Duchamp, ese precursor, metió aire de París en una ampolla de vidrio (...) Duchamp es, en el sistema mental dentro del cual funciono, la historización misma, el proceso y el método por los que el trabajo mental se historiza”⁴²⁷.

Duchamp en México es un libro sobre el arte, pero no cualquier arte, sino él enseñado por Duchamp: “pero no es con la piedra, ni con el papel, ni con la tijera, que quiero empezar mi libro. Es con el arte...Importa el arte. Y trato de descubrir qué es el

⁴²³ C. Aira, *op. cit.*, p. 39.

⁴²⁴ G. Speranza, *op. cit.*, pp. 287-288.

⁴²⁵ Graciela Speranza cuenta que la estancia de Duchamp en Buenos Aires coincide con un bullicio político y social en Argentina. Pero frente a esa situación, toda la actividad de Duchamp era el ajedrez. ¿Eso puede explicar tal vez el desinterés de Aira frente a lo político?

⁴²⁶ Nos apoyaremos principalmente en esas dos novelas para analizar la influencia de Duchamp, Roussel y Cage sobre Aira.

⁴²⁷ C. Aira, *op. cit.*, pp. 19-20, 31.

arte estudiando a Duchamp”⁴²⁸. La novela es un viaje de descubrimiento, un viaje de aprendizaje, pero sobre todo un viaje de reafirmación de lo que dejó Duchamp para el arte moderno.

El relato cuenta la historia de un turista argentino en México (seguramente el propio Aira) quien, atrapado por el aburrimiento, decide escribir una novela, o más bien su esquema, y también salir de compras: “me he puesto a escribir para pasar el rato y encontrar por lo menos el consuelo de una actividad habitual y mecánica, que puedo hacer sin pensar y al mismo tiempo me absorbe. También podría buscar un provecho más tangible: hacer compras”. La novela gira en torno a estas dos líneas: el relato de una compra y la escritura de un esquema de novela. En efecto, el turista se lanza en una compra frenética de un libro único sobre Duchamp, un libro que cada vez que topa con él se vende con precio menor. Pero al mismo tiempo, el narrador, y también personaje, propone escribir su novela. Como en una *mise en abyme*, *Duchamp en México* es el relato de un relato, una novela en la que se construye una novela.

Pero éste es el mejor homenaje que se le puede hacer a Duchamp: presentar un texto que cristalice la estética profesada por él: el arte sobre el arte. Aira escribe una novela en la que lo que nos ofrece no es una historia novelesca, sino más bien los mecanismos de la escritura de una novela: “trataré de mostrar cómo pasó de un relato brevísimo o menos que un relato, su esquema”⁴²⁹. El propósito de Aira retoma el de Duchamp: la pintura de la pintura, el arte que reflexiona sobre sí: “el arte de Duchamp – nos dice Octavio Paz –, es intelectual y lo que revela es el espíritu de la época: el Método, la Idea crítica en el instante que reflexiona sobre sí misma”⁴³⁰.

⁴²⁸ *Idem.*, p. 38.

⁴²⁹ *Idem.*, p. 10.

⁴³⁰ O. Paz, *op. cit.*, p. 90.

La novela borra toda referencia exterior. El camino que traza lleva a su “ser”. Como el objeto artístico duchampiano, el destino no es el museo ni el consumo, sino el arte mismo, la escritura. Por eso, dice Aira que lo que pretende es “un esquema de novela para llenar”: “no voy a hacer el relato de mis andanzas, ni las descripciones de los lugares, y, a partir de ahora, ni siquiera de mis estados de ánimo. Mi único propósito es dejar anotada la serie, para que el día de mañana le sirva, como ya dije, de esquema de escritura al alguien que esté pasando lo que me pasa a mí”⁴³¹.

Duchamp en México hace las veces de un estudio preliminar, acaso como uno de los numerosos ya hechos por Duchamp para su *Gran Vidrio* al que Aira afirmó querer emular. Así, este relato puede considerarse como un esbozo, un bosquejo para el novelista, para el artista; una visión ya ratificada por Graciela Speranza cuando afirma: “Duchamp señala el camino radical de la innovación, la invención de un procedimiento por el que, sea cual fuere el soporte, no es un resultado de la acción, sino el “prefacio”, o “apéndice documental” del proceso del que surgió”⁴³².

El arte sobre el arte transplantado a la literatura produce lo que se denomina “fábula metatextual” que Margarita Remón-Raillard especifica de esta manera: “al poner de realce los mecanismos por medio de los cuales una fábula narra su propia creación surgen dos relatos paralelos y se establece entre ellos un tipo de relación transtextual, más particularmente metatextual”⁴³³. *Duchamp en México* puede ser leída bajo esta óptica: “un continuo entre la novela escrita y el trabajo de escribirla”, en expresión del propio Aira que define según él la “novela de la novela”, la metanovela, como la bautiza la crítica.

⁴³¹ C. Aira, *op. cit.*, p. 23.

⁴³² G. Speranza, *op. cit.*, pp. 290-291.

⁴³³ M. Remón-Raillard, *op. cit.*, p. 59.

Esa doble característica permite contemplar el texto como un laboratorio donde lo que se somete a experimentación es la propia novela, el propio arte. Duchamp nos enseñó que la obra de arte es creación e invención, visión que Aira re-actualiza en *Duchamp en México* que es, según él, “un trazado de un esquema, de un plano maestro”. Este sentido estético se tramite esencialmente a través de otro concepto clave en Duchamp: el “objeto”.

El objeto es el elemento con el cual Duchamp ha renovado el arte. Un urinario, una rueda, un taburete son algunos de los objetos que ha introducido en el arte como símbolos de una nueva concepción de la obra artística. El objeto es en Duchamp un concepto artístico. Para Young-Girl Jang, desde el cubismo, y sobre todo desde Duchamp, el arte se ha desarrollado a través del objeto, y los artistas utilizan las cosas cotidianas a su manera. Una estética que el crítico atribuye al desarrollo de la sociedad industrial y cuyo máximo exponente, según él, es Marcel Duchamp:

Il se peut que la naissance de l'art de l'objet soit devenue indispensable du fait du triomphe de la société industrielle et de la consommation, qui a amené les artistes à utiliser des choses de la vie courante. De ce point de vue, Duchamp est pionnier, il est le premier à avoir présenté une chose quotidienne comme une oeuvre d'art. Depuis, les choses banales ont pris une grande place dans l'art.⁴³⁴

Una de las formas mediante las cuales el objeto deviene arte es el ready-made, y Aira lo utiliza como uno de los principales puentes hacia su mentor. En efecto, como subraya Mariano García, “las conexiones de Aira con Duchamp no terminan en las

⁴³⁴ Y-G. Jang, *op. cit.*, p. 20. [“Se puede que el nacimiento del arte del objeto se haya hecho indispensable por el triunfo de la sociedad industrial y del consumo, que ha llevado a los artistas a utilizar cosas de la vida corriente. Desde este punto de vista, Duchamp es un pionero, es el primero en presentar una cosa cotidiana como una obra de arte. Desde entonces, las cosas banales han ocupado un lugar importante en el arte”.] Traducción nuestra.

maquetas abstractas del *Gran Vidrio* o en las recurrencias en la androginia. El ready-made será la manera de desplazar el “objeto de arte” hacia la cosa anónima que es de todos o de nadie”⁴³⁵. Si Duchamp utiliza el ready-made en el arte plástico, Aira lo aplicará a la literatura. *Duchamp en México* muestra las primeras manifestaciones de la teoría del ready-made, y el objeto principal con el que se realiza es el “ticket”: “es innecesario decirlo, pero lo diré de todos modos, que inicié una colección de tickets de compra. Ya tenía cuatro. Los metí en un sobre. No tomé notas: mi colección de tickets sería mi único registro”⁴³⁶.

Si Duchamp utilizó un taburete o una pala como objeto de arte dentro de su técnica del ready-made, Aira compone su libro con los tickets que ha coleccionado: “de hecho, el libro que me propongo publicar podría consistir únicamente de reproducciones facsimilares de los tickets, ampliadas al tamaño que tiene el libro en cuestión sobre Duchamp”⁴³⁷. Así, el libro de Aira también será un ready-made, un libro hecho de objetos ya hechos, de *objets trouvés*.

Frente al objeto pictórico de Duchamp, Aira presenta su objeto literario. Además, llama los tickets “objetos conceptuales”, como para aludir al arte conceptual que Duchamp cultivó como forma de ruptura con el arte retiniano. La novela que el narrador de *Duchamp en México* enuncia es una suma de objetos manufacturados desviados de su sentido inicial. Como la materia plástica de Duchamp, Aira elige ingeniosamente una materia literaria. Para muchos críticos, el ready-made es también esta “elección”, este “gesto” del artista, esta decisión de tomar un objeto y alterar su realidad epistemológica. Paz afirma, a este respecto, que “los ready-mades son objetos que el gesto gratuito del

⁴³⁵ M. García, *op. cit.*, p. 95.

⁴³⁶ C. Aira, *op. cit.*, p. 26.

⁴³⁷ *Idem.*, pp. 26-27.

artista, por el sólo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, este gesto disuelve la noción de obra”.⁴³⁸

Jean-Christophe Bailly interpreta de igual manera el gesto en *Farmacia*, accesorio que Duchamp compró en una tienda y firmó después de darle unos leves toques de colores:

Dans ce geste que Duchamp n'eut qu'une seule fois, dans le caractère de décision indifférente qui le spécifie, dans la négligence hautaine qui le met au rang d'une œuvre, je vois l'essence du ready-made : la décision de l'appropriation qui, par le seul signe du vouloir, transforme un objet en déplaçant entièrement le registre de signification.⁴³⁹

Aun mirándolo bien, *Duchamp en México* es como un laboratorio del ready-made. El propósito de Aira retoma, como teoría, el gesto de Duchamp. Frente a las grandes obras que vio nacer el arte tradicional, Duchamp propone el ready-made. Aira también aboga por la utilización de éste para hacer las novelas:

El beneficio está en que ya no habrá más novelas, al menos como las conocemos ahora: las publicadas serán los esquemas, y las novelas desarrolladas serán ejercicios privados que no verán la luz. Y la publicación tendrá un sentido; uno comprará los libros para hacer algo con ellos, no sólo leerlos o decir que los lee.⁴⁴⁰

Aira une en ese relato la teoría, que coincide con la producción de un *objet fini*, y la práctica, la reproducción de tickets, “tesoros conceptuales” como cuerpo de la novela. En ambos casos ya estamos frente a “objetos ya hechos”, a los que sólo se les

⁴³⁸ O. Paz, *op. cit.*, p. 31.

⁴³⁹ J-C. Bailly, *op. cit.*, pp. 41-42. [En este gesto que Duchamp tuvo sólo una vez, en el carácter de decisión indiferente que lo especifica, en la negligencia altiva que lo promueve en rango de obra, veo la esencia misma del ready-made: la decisión de apropiación que, por el sólo signo del querer, transforma un objeto desplazando completamente el registro de significación] Traducción nuestra.

⁴⁴⁰ C. Aira, *op. cit.*, p. 17.

agrega un gesto: la firma, que Duchamp puso no sólo en estos objetos, sino también en el arte moderno.

La segunda novela que sedimenta ese eslabón vanguardista es *Varamo*. Un escribiente de tercera panameño, Varamo, sale de su trabajo y va a cobrar su sueldo de fin de mes, pero resulta que los dos billetes de cien pesos que le han pagado son falsos. Así, esa misma noche escribe un poema que será la obra maestra de la moderna poesía vanguardista centroamericana:

Un día de 1923, en la ciudad de Colón (Panamá), un escribiente de tercera salía del Ministerio donde cumplía funciones, al terminar su jornada de trabajo, después de pasar por la Caja para cobrar su sueldo, porque era el último día hábil del mes. En el lapso que fue entre ese momento y el amanecer del día siguiente, unas diez o doce horas después, escribió un largo poema, completo desde la decisión de escribirlo hasta el punto final, tras el cual no habría agregados ni enmiendas.⁴⁴¹

La extrañeza del poema de Varamo y su génesis nos llevan a hablar indudablemente de ready-made. En efecto, lo que hizo para escribirlo fue sólo reunir todas las notas que tenía y reproducirlas: “se limitó a copiar todos los papeles que se había metido en el bolsillo desde que saliera del Ministerio esta tarde”⁴⁴². Varamo “compone” su poema con objetos ya hechos, papeles ya mecanografiados. Y los papeles que metió en su bolsillo, según cuenta el narrador, son los dos billetes de mil pesos –los billetes falsos– y un papel que le dieron para que lo entregara a su madre, y éste era una hoja de cuaderno doblada en dos donde el quinielero había anotado la jugada ganadora, seguida por las combinaciones que no habían acertado, más el balance de las pérdidas y las ganancias. Por lo visto, su madre que jugaba a la lotería había ganado un premio y

⁴⁴¹ C. Aira, *Varamo, op. cit.*, p. 7.

⁴⁴² *Idem.*, p. 123.

Varamo estaba encargado de entregarle el papel del que dice el narrador: “tenía el aspecto inocente de una carta, de sentido incoherente y escrita en torpes letras de imprenta; semianalfabetos, estos chóferes se habían hecho escribir una tabla modelo, y copiaban de memoria, con todas las imaginables deformaciones”⁴⁴³.

Entonces, el poema de Varamo se compone esencialmente de garabatos, de escrituras deformadas y de billetes falsos. Todo viene como objeto hecho y lo único que hace Varamo es copiar, reproducir, apoyándose en el esquema del cuaderno que le regalaron las dos señoras contrabandistas: “usó como esquema básico el cuaderno de claves, y fue alterando éstas con la reproducción literal de las demás anotaciones”⁴⁴⁴. En este caso, hablamos de un ready-made “asistido”, apoyado en obras ya fabricadas, como el cuaderno en este caso. El poema de Varamo ya está escrito, ya está realizado. Es un ready-made. Lo único que ha hecho es juntarlo, colocarle una marca propia como Duchamp firmaba los cuadros. El poema es a la vez suyo y ajeno.

Ahora bien, lo que interesa en este ready-made de Varamo no es sólo su composición, sino también su contenido. Su poema es nada menos que “la celebrada obra maestra de la moderna poesía centroamericana”. *El Canto del Niño Virgen*, su título, es definido como “origen y culminación de la más arriesgada vanguardia experimentalista en la lengua”, y añade el narrador que el poema ha sido repetidamente calificado de milagro inexplicable, por las insuperables dificultades de contextualización que impone al crítico o al historiador de la literatura. Características propias del ready-made, estos problemas que subraya el narrador ponen de realce dos cuestiones fundamentales: la categoría de la obra de arte y su significación.

⁴⁴³ *Idem.*, p. 16.

⁴⁴⁴ *Idem.*, p. 123.

Contrario a la noción de obra, Aira habla paradójicamente en esta novela de “obra maestra”. ¿Es una forma de valorar la obra como tal o más bien una intención irónica o una apología de la obra vanguardista? Estas dos últimas posibilidades nos parecen más pertinentes porque traducen toda la poética vanguardista que él defiende. Además, el ready-made, inventado por Duchamp y reutilizado ingeniosamente aquí por Aira, es una manera de ironizar la obra maestra tradicional que se había convertido en un fetiche artístico, y burlarse de la institución y del espectador. Es la interpretación que Donald Kuspit hace del ready-made de Duchamp y señala que “percibir el arte a través del gusto, como lo hace el espectador estetizante, es comprenderlo mal. El ready-made de Duchamp existe para mofarse del espectador, derrotarlo”⁴⁴⁵. ¿No sería, entonces, el poema de Varamo una burla de la obra maestra y del lector estetizante?

Octavio Paz ve en el ready-made el ataque a la obra de arte y Peter Burger define la obra de vanguardia como destrucción del concepto tradicional de obra orgánica. El poema de Varamo, en nuestra opinión, entra en esta dinámica de cuestionamiento de la obra y sobre todo la práctica del arte como oficio. La crítica acusa a Duchamp de haber dejado como legado la idea de un artista sin talento y sin obra. Este legado se reafirma fuertemente en Aira. Aunque Varamo ha escrito una obra maestra, nos precisa el narrador que nunca había escrito poesía, ni la había leído, ni había prestado atención a la existencia de este género literario, o cualquier otro. De la misma manera, Perinola —en *Parménides*— es considerado como el segundo poeta más importante de su ciudad y a pesar de esto, no tiene obra y tampoco ha escrito mucho. Por eso, Octavio Paz recuerda las dos trampas que Duchamp hacía evitar al creador: la ilusión de la obra y la máscara del artista. Y concluye diciendo que la obra de Duchamp es una negación de la obra. Entre la obra de arte y el arte mismo Aira aboga por éste. En

⁴⁴⁵ D. Kuspit, *op. cit.*, p. 28.

un relato como *La trompeta de mimbre* el propio Aira proclama esta tendencia a través de lo que llama “el triunfo del arte sobre la mezquindad de la obra de arte”, “la victoria del proceso sobre el resultado”⁴⁴⁶.

El segundo problema que plantea el ready-made de Varamo es la significación, o más bien el sentido. Una de las mayores dificultades del ready-made es su interpretación. Duchamp introdujo el ready-made para poner en entredicho el sentido mismo del objeto artístico. Para Jean Christophe Bailly, al “desplazar el registro de significación del objeto”, Duchamp nos encamina hacia una “no-significación”, hacia un “vacío de sentido”. Graciela Speranza ve en esas reproducciones una “alternativa creativa del artista” pero también una “postergación del sentido”. ¿Qué sentido tiene un urinario, como obra de arte, firmado y titulado *Fuente*, o una rueda de bicicleta encima de un taburete? ¿Qué sentido tiene un poema compuesto por billetes falsos y notas de lotería, o una novela hecha de reproducciones de tickets?

La respuesta sería pues que es el receptor quien hace posible el sentido. En efecto, la relación que viene a restablecer el ready-made es la de obra-lector, obra-espectador. Octavio Paz parafrasea a Guillaume Apollinaire y habla de una “reconciliación”. El arte de Duchamp convierte el espectador en artista. ¿No deberíamos leer también la narrativa de Aira con esta perspectiva? La falta de sentido y los disparates que se atribuyen a sus relatos son una forma de invitar al lector a “cooperar” y darle él mismo sentido. Este factor es tanto más importante cuanto que define toda la dinámica de recepción de la obra de Aira. Teresa García Díaz y Juan Pablo Villalobos replantean esa relación obra de arte clásica vs vanguardista y receptor, y cifran en ella la forma de leer a Aira:

⁴⁴⁶ C. Aira, *op. cit.*, p. 80.

Desde un punto de vista tradicional, la experiencia estética se encuentra únicamente relacionada con la idea de la recepción placentera. El receptor es un ente contemplativo-pasivo que goza la belleza de la obra de arte. Las vanguardias, y sus continuadores, al desentenderse del resultado, sabotearon esta relación. Hay un elemento que subvierte esta lógica: la sorpresa. La belleza ha dejado de ser el valor fundamental, ahora se complementa con el desconcierto y la perplejidad...La obra vanguardista, y la contemporánea, reclama un receptor constructivo-activo interesado por resolver el enigma que plantea cada obra. Este es el camino para leer a César Aira: su imaginario apela a un receptor libre de prejuicios, sagaz y agudo para encontrar divertimento, para entender las innovaciones y para resolver los retos que se le proponen.⁴⁴⁷

Aira ilustra en *Varamo* la noción de ready-made y pone de realce muchos temas como el estatus de la obra, el sentido, la reproducción literaria, el artista/escritor *amateur*, el escritor sin obra. La influencia de Duchamp se nota profundamente en muchos relatos. Aira sigue sus huellas y replantea los hitos poéticos que el pintor llegó a alzar como los principios estéticos del arte moderno, que ya toma conciencia de sí mismo y se vuelve hacia su propio ser. De manera paralela, la novela se mira delante del espejo, habla de la novela, de su génesis. Lo que decía Wajcman de Duchamp también podría valer para Aira: un arte que no es más que puro dispositivo, un instrumento óptico con el que volver a mirar el arte.⁴⁴⁸ El relato en Aira es un instrumento. La novela será también el ready-made, como el arte duchampiano. El objeto se convierte en materia, en obra. *Duchamp en México* y *Varamo* establecen así el eslabón Duchamp-Aira, reconciliando el arte con el arte.

⁴⁴⁷ T. G. Díaz, J. P. Villalobos, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁴⁸ Wajcman citado por Graciela Speranza, *op. cit.*, p. 69.

3- Aira y Roussel: el culto al procedimiento

Principal inspirador de Duchamp, Roussel lo será también para Aira. En efecto, el punto de encuentro entre ambos se llamará también: procedimiento. En el crepúsculo de su vida, Roussel escribe un libro en el que explica su complejo proceso de escritura. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* será no sólo “un espejo que Roussel tiende a su vida a la hora de morir”, como dice Foucault⁴⁴⁹, sino también como otro camino que abre para las generaciones futuras, según se desprende de sus propias palabras:

Je me suis toujours proposé d'expliquer de quelle façon j'avais écrit certains de mes livres (*Impressions d'Afrique, Locus Solus, l'Etoile au Front et la Poussière des Soleils*).

Il s'agit d'un procédé très spécial. Et, ce procédé, il semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit.⁴⁵⁰

Ahora bien, leamos la versión de Aira que aparece en *Duchamp en México*:

Haciendo de necesidad virtud, y además recuperando una intención que he venido alentando desde hace años, descubro en este momento que limitarme al esquema puede tener un propósito, que es el siguiente. En el futuro, puede haber un escritor, profesional o aficionado, que esté en el

⁴⁴⁹ Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores, 1973. Primera edición en francés: Paris, Gallimard, 1963.

⁴⁵⁰ Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean -Jacques Pauvert Éditeur, Montreuil (Seine), 1969, p. 11. [Siempre me he propuesto explicar cómo escribí algunos libros míos (*Impressions d'Afrique, Locus Solus, Etoile au Front et Poussière des Soleils*). Se trata de un procedimiento muy especial. Y es de mi deber revelarlo, porque me parece que en el futuro algunos escritores podrían tal vez explotarlo con provecho”.] Traducción nuestra.

mismo predicamento que yo: solo, aburrido, deprimido, en una ciudad horrenda... Y entonces mi esquema podrá servirle de guía, para hacer algo y llenar las horas muertas sin necesidad de expresarse demasiado el cerebro. Un esquema de novela para llenar, como un libro para colorear.⁴⁵¹

Aira experimenta las mismas intenciones que Roussel: dejar a los escritores del futuro esquemas para que puedan aprovecharlos cómodamente. El desciframiento de los procedimientos formales y temáticos se convertirá en una constante en su literatura. Pero si en Roussel la explicación del *procédé* surge como un legado póstumo, en Aira será como prólogo, cuerpo del texto y contratapa. Ésta última es la primera manifestación del procedimiento en Aira. En efecto ya desde *Ema, la cautiva*, y como una carta al lector, Aira explica cómo le sucedió la historia:

Ameno lector: hay que ser pringlense, y pertenecer al Comité del Significante, para saber que una contratapa es una “tapa en contra”. Sin ir más lejos, yo lo sé. Pero por alguna razón me veo frívolamente obligado a contarte cómo se me ocurrió esta historiola. La ocasión es propicia para las confidencias: una linda mañana de primavera, en el Pumper Nic de Flores... Tomasito (dos años) juega entre las mesas colmadas de colegiales de incógnito... Fue todo pensarlo y concebir la idea, atlética si las hay, de escribir una novela “gótica” simplificada.⁴⁵²

Aira desentraña como Roussel, aunque de manera más frívola, los contornos de la historia de Ema. La contratapa funciona así como un epílogo (o prólogo invertido) en el que el autor, una vez terminada la novela, se propone hacer una exégesis (temática o formal). Es en este sentido que hay que interpretar esta afirmación de Sandra Contreras: “el procedimiento en Aira, siempre es anacrónico, y funciona, como en Roussel, a modo

⁴⁵¹ C. Aira, *Duchamp en México*, op. cit., p. 16.

⁴⁵² Véase la contratapa del libro (edición Mondadori).

de un testamento”⁴⁵³. Graciela Speranza habla de una “versión contemporánea” y ve en esa contratapa el nacimiento mismo de la idea de proceso en Aira: “en la contratapa de *Ema, la cautiva*, se lee la primera anotación aledaña al procedimiento, una versión extemporánea y frívola de la novela *Cómo escribí algunos libros míos*, transterrada de París a un Pumper Nic del barrio de Flores”⁴⁵⁴.

Aunque Sandra Contreras destaca la forma del “testamento”, pensamos que Aira toma ese rasgo de Roussel para utilizarlo en varios lugares de sus relatos. En *El volante*, toda la novela es procedimiento, al igual que en *Duchamp en México*. En *La costurera y el viento*, Aira presenta a modo de prólogo el esquema en el que descansará la historia. Por eso, una cartografía del procedimiento en su obra nos deja un bosque de esquemas donde encontramos entre otros relatos: *Una novela china*, *El llanto*, *La costurera y el viento*, *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, *Embalse*, *Varamo*, *El congreso de literatura*, etc.

El “cómo” se ha convertido, en la trama narrativa de Aira, en un pase, en una herramienta que todos los personajes comparten como tesoro. Sandra Contreras dice a este respecto que “los personajes y narradores de Aira inventan, al modo surrealista y rousseliano, recetas y procedimientos”⁴⁵⁵. Volveremos a *Duchamp en México* y *Varamo* para desmenuzar esa propuesta artística.

Duchamp en México, al igual que *Cómo escribí algunos de los libros míos*, puede leerse como un manual de procedimientos en el que lo que se ofrece es “cómo se escribe”, tal vez con la única diferencia que en Roussel el proceso viene después del ejemplo (como epílogo de su obra literaria), mientras que en Aira todo es punto de partida. Aun, Aira va más lejos y convierte el propósito de Roussel en género. En efecto,

⁴⁵³ S. Contreras, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁵⁴ G. Speranza, *op. cit.*, p. 291.

⁴⁵⁵ S. Contreras, *op. cit.*, p. 18.

la explicación del procedimiento inventada por Roussel se transforma en Aira en un “nuevo género de los Esquemas para Escribir Novelas”: “en realidad, es un género nuevo y promisorio: no las novelas, de las que ya no se puede esperar nada, sino su plano maestro, para que las escriba otro”⁴⁵⁶.

Duchamp en México es una maqueta. El novelista para Aira es como un arquitecto cuyo oficio es trazar esquemas. La maqueta es la plataforma que cada escritor, cada artista puede utilizar para construir una obra. El camino abierto por Roussel y explorado por Aira nos lleva a las “raíces del arte” –como dice el propio Aira. Además, la tendencia explicativa en Aira es un hecho muy notorio de sus novelas. Todo parece resumirse en un ¿“cómo”? *Cómo me hice monja*, “*Cómo bien salir en las fotos*” (en *La serpiente*). Los personajes también se plantean la misma ecuación: en *El mago*, Hans Chans se plantea “cómo” demostrar que es El Mejor Mago del Mundo, de allí baraja varias opciones, varios procedimientos para convencer; en *El Volante*, Norma Traversini se pregunta “cómo” explicarse bien en un volante y “cómo” crear la atmósfera en una novela; en *Parménides*, Perinola se pregunta también “cómo” escribir el libro que le encarga el jeque Parménides.

Por esta razón, los relatos de Aira se convierten en escenario de la búsqueda del procedimiento. Para Sandra Contreras, el procedimiento es central en Aira. Aun, leer a Aira es desmenuzar esta alquimia del procedimiento, “considerar la obra como un mapa que espera ser descifrado y lo que hay que descifrar es el procedimiento de escritura”⁴⁵⁷. *Duchamp en México* es, más allá del homenaje artístico rendido a Duchamp, pues una teoría del procedimiento y del ready-made. Duchamp y Roussel se perfilan así como incontestables precursores de Aira y le han enseñado el arte como herramienta artesanal:

⁴⁵⁶ C. Aira, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁴⁵⁷ Teresa García Díaz, J. Pablo Villalobos Alba, *op. cit.*, p. 142.

“las maquinarias de Roussel, los ready-made de Duchamp, las maquetas de Aira remiten pues a este carácter desdeñado artesanal del arte que opera con fragmentos ya hechos, con objetos culturales que se encuentran a mitad de camino entre preceptos y conceptos”⁴⁵⁸.

Esa plataforma artística se refleja mejor en otro relato: *Varamo*. La historia es muy peculiar pero su génesis nos recuerda, sin duda, a Roussel. En efecto, Aira hace en dicha novela lo que Roussel hizo en *Impressions d'Afrique*: buscar los dos extremos del relato y escribir éste como ilustración. En la presentación de la historia de Varamo, nos dice el narrador: “el objeto de este relato es presentar en su despliegue natural la serie completa de hechos que fue de una cosa a la otra, desde el momento en que tomó los billetes hasta que el poema estuvo terminado”⁴⁵⁹.

El procedimiento que adoptaba Roussel era el siguiente. Utilizaba dos palabras fonéticamente parecidas pero con significación diferente y las incluía en frases idénticas. Con esas dos frases, una como inicio y otra como final, componía el cuento. El primer ejemplo con que Roussel ilustra ese procedimiento es el de las palabras billard (billar) y pillard (saqueador, pillastre), lettres (cartas) y lettres (letras), bandes (bandas) y bandes (hordas):

“Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard” [las letras del blanco sobre las bandas del viejo billar]

“Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard” [las cartas del blanco sobre las bandas del viejo pillastre]

⁴⁵⁸ Mariano García, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁵⁹ C. Aira, *op. cit.*, p. 9.

Y Roussel añade que una vez encontradas las dos frases, su propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda.

Lo que queremos destacar en este procedimiento es ver cómo, a partir de dos frases tomadas como cuadrantes, Roussel teje un cuento que empieza por la primera y termina por la segunda. El texto será así una concatenación de hechos, causa y efectos, nacido de dos extremos. Frente a las rimas de Roussel, Aira elige una simetría entre dos hechos: “todo en el mundo tiene una explicación. Si queremos encontrarla en este caso, debemos recordar que así como el episodio tiene un final (el texto del poema) también tuvo un comienzo, tan simétrico como lo es el efecto a la causa, o viceversa”⁴⁶⁰, dice el narrador de *Varamo*. La historia de esta novela es antes que nada un comienzo y un final: los billetes falsos y el poema. El texto parte de estos dos cuadrantes como en el caso de Roussel, dos “extremos” dice Aira.

El propio narrador se hace incluso la misma pregunta: “¿qué relación puede haber entre un par de billetes falsos y una obra maestra literaria?”. La misma pregunta podría ser formulada en el caso de Roussel ¿qué relación hay entre un billard y un pillard? En el caso de Roussel, y resumiendo con Foucault, tenemos un naufrago europeo capturado por el jefe de una tribu negra; el europeo envía a su mujer –mediante palomas y merced a una provisión milagrosa de tinta y papel– una prolongada serie de misivas en las que narra los combates salvajes y las comidas de carne humana en las que participa su amo como detestable héroe”⁴⁶¹.

En el caso de *Varamo*, tras recibir los dos billetes falsos, el personaje inicia un paseo nocturno, perdido en sus ensoñaciones. Pero resulta que su cuerpo está utilizado

⁴⁶⁰ *Idem.*, p. 8.

⁴⁶¹ M. Foucault, *op. cit.*, p. 25.

como link magnético para la transmisión de datos entre dos hermanas que se dedican al contrabando de bastones de Golf y los barcos que traen la mercancía. Antes, Varamo había escuchado voces misteriosas cuando pasaba por ese lugar. Ahora que descubre el misterio, una de las hermanas le regala el cuaderno en el que vienen todas las transcripciones. Con dicho cuaderno y las notas que había metido en su bolsillo desde que salió del Ministerio, Varamo escribe su poema.

Las dos historias pueden ser consideradas como espacio o función de relleno, con un esquema previo que es como la maqueta. Como lo decíamos antes, si en Roussel toda su maquinaria de procedimiento se puso a luz como un legado póstumo, en Aira el procedimiento aquí precede al relato. Si en *Duchamp en México* tenemos un esquema de novela, en *Varamo* es el esquema más la novela misma.

Se podría incluso aventurar y hablar de una semejanza lingüística con el ejemplo de Roussel, considerando que “billete” (dinero) puede ser también billete (carta de amor) que, muchas veces también toma la forma de un poema. Pero sería de todas formas una consideración subjetiva, una especulación. Lo que sí podemos destacar es la similitud de procedimiento en Aira y Roussel, o sea cómo partir de dos extremos (billard / pillard y billete / poema) para construir un relato que será, antes que nada, principio y fin, prólogo y epílogo. Si en Roussel es el lenguaje (la rima) el que sirve de marco, en Aira es más bien el argumento. En ambos casos existe una creación que se basa primero en un esquema y la historia viene a ser la ilustración.

La “receta” de Roussel, como dice Foucault, es transformada por Aira en un elemento de “pre-relato”. El procedimiento en Aira es como un sumario, la presentación preliminar que el lector toma como guía. La historia de la novela ya tiene su introducción y su conclusión, lo único que averigua el lector es ¿cómo pasó?

Otro ejemplo que ilustra este procedimiento es *La costurera y el viento*. En efecto, el argumento viene a ser lo último que se crea, que se encuentra. En esta novela, Aira presenta primero lo que quiere: una historia protagonizada por una costurera y un viento. Además presenta, en su receta preliminar, los rasgos de sus personajes: “la heroína tiene que ser una costurera, en la época en que había costureras... y el viento su antagonista, ella sedentaria, él viajero, o al revés: el arte viajero, la turbulencia fija. Ella aventurera, él el hilo de las aventuras”⁴⁶².

De esta forma, la narración viene a ser nada más que un intento de unir estos dos ejes. Por eso, lo que Aira suele narrar en estos relatos puede ser cualquier cosa, una historia surrealista como *La costurera y el viento*, fantástica como en *Varamo*, o incluso kafkiana.⁴⁶³

La historia narrada en Aira, en estas ocasiones, deja siempre una frivolidad que nos enseña que lo que quiso fue rellenar, o como lo dice en *Duchamp en México*, “colorear el libro”, después de que el esquema queda planteado. Esa práctica también nos introduce en otro de los movimientos más radicales en la estética rupturista: el Nouveau Roman. Abriremos unos paréntesis para mostrar brevemente cómo este proceso establece, por otra parte, vínculos entre la narrativa de Aira y este movimiento estético.

La narrativa de Aira, al convertir el relato en su propio objeto de experimentación, navega en un terreno que ha sido uno de los más explorados y sobre todo vilipendiados por el Nouveau Roman: *le Recit* (el relato, la fábula). A este efecto

⁴⁶² C. Aira, *La costurera y el viento*, op. cit., p. 119.

⁴⁶³ En efecto, al cobrar el dinero, Varamo se dio cuenta en el instante de que los billetes eran falsos. ¿Pero de dónde vienen estos billetes falsos si –según el narrador– no los había en Panamá? Varamo que nunca había visto un billete falso ¿cómo pudo percatarse de repente de la falsificación? Y al enterarse ¿por qué no los devolvió en el instante? En fin, varias son las interrogaciones que acaso nos llevarían al mundo de Kafka y de sus funcionarios.

señala Jean Ricardou⁴⁶⁴ que el Nouveau Roman cuestiona con virulencia en todos sus libros y sus procedimientos el RECIT, un fenómeno que, para él, es como un tabú en las instituciones humanas. Además, al inscribir su narrativa en las líneas rupturistas – Borges, Duchamp, Roussel, Cage–, Aira congenia indirectamente con este movimiento que también destaca por su rechazo a la forma tradicional del relato.

Pero lo que nos interesa desarrollar en este punto es lo que hemos enunciado recientemente, o sea la historia como ilustración de un esquema o un procedimiento anunciado y que Jean Ricardou llama: “la historia como consecuencia”. En efecto, como bien lo denomina Ricardou, la historia narrada en este tipo de relato es como un resultado, un hueco ya dispuesto para ser rellenado. En su descripción de esta técnica Ricardou habla de una “deducción” y define la historia como un “post”:

Composer un roman de cette manière, ce n'est pas avoir l'idée d'une histoire, puis la disposer; c'est avoir l'idée d'un dispositif, puis en déduire une histoire. Et, donc, redisons-le : il ne s'agit pas d'exprimer ou de représenter quelque chose qui existerait déjà ; il s'agit de produire quelque chose qui n'existe pas encore.⁴⁶⁵

Ricardou da el ejemplo de uno de los tenores del movimiento: Michel Butor. Éste, en su libro *La modification*, explica cómo construyó su historia. Así cuenta que su propósito era ¿“cómo hacer una novela con dos ciudades”? Y según sus investigaciones, se impusieron París y Roma. Entonces, la segunda etapa era ¿“como relacionarlas”?

⁴⁶⁴ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1973.

⁴⁶⁵ *Idem.*, p. 50. [Componer una novela de esta manera, no es tener la idea de una historia y luego disponerla, es tener la idea de un dispositivo y luego deducir de él una historia. Pues, reafirmémoslo: no se trata de expresar o de representar algo que ya existe, sino producir algo que todavía no existe”.] Traducción nuestra.

Tras este intento, Butor concluye que la “historia” es lo que viene en último lugar, es la solución de algunos problemas, una cierta manera de hablar de otra cosa.⁴⁶⁶

En *Varamo*, Aira hace reminiscencia de este procedimiento. Lo que nos presenta primero es la “tapa” y la “contratapa” de la historia, el prólogo y el epílogo, como hemos dicho antes. La historia narrada parece contar menos que el dispositivo que la enuncia. Otro ejemplo que cristaliza mejor esta técnica du Nouveau Roman es *La costurera y el viento*. Si en *Varamo*, este procedimiento forma parte de la estructura interna del relato, de la historia, en *La costurera y el viento* la voz del autor, convertido en un presentador, explica las circunstancias de génesis de la novela:

Estas últimas semanas, ya desde antes de venir a París, he estado buscando un argumento para la novela que quiero escribir: una novela de aventuras, sucesiva, llena de prodigios. Hasta ahora no se me ocurrió nada, fuera del título, que tengo hace años y al que me aferro con la obstinación del vacío: “La costurera y el viento”.⁴⁶⁷

En efecto, Aira procede como Butor. Si éste tenía como propósito hacer un relato con dos ciudades, Aira por su parte, quiere construirlo mediante una “costurera” y el “viento”. En ambos casos, la historia que servirá de ejemplo es lo último que se crea, lo último que se inventa. Además, como quiere Aira, y como lo anuncia en *Duchamp en México*, el “ejercicio se vuelve algo privado”. Habrá tantas historias como escritores que usen este esquema.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Michel Butor citado por J. Ricardou, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁶⁷ César Aira, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁶⁸ A este procedimiento se puede añadir también la *mise en abyme*. En efecto, el otro hito estético del Nouveau Roman, que Aira utiliza a menudo, es, como dice Ricardou, el *recit abymé*, en otras palabras, la *mise en abyme*. La frecuencia de este procedimiento en Aira se explica por lo que hemos venido repitiendo, la novela como punto de partida de la novela, el arte como punto partido del arte, decía Duchamp. Uno de los relatos que mejor lo ilustran es *El volante*. La historia es la reseña de una novela para la explicación de un volante, o sea, una novela dentro de un volante, y todo dentro

Volviendo al tema, y cerrando el paréntesis abierto sobre el Nouveau Roman, diremos que Aira puede ser leído tal vez como una profecía de Roussel, uno de los escritores del futuro que han explotado con provecho su procedimiento. Pero como vemos en todos los casos, Aira no utiliza estos mecanismos como un calco, sino que los transforma y llega a construir su propia poética, aunque las fuentes de estos procedimientos son siempre visibles.

Varamo se ofrece, pues, como espejo de las influencias de Roussel sobre Aira. Al igual que *Duchamp en México*, protagoniza un encuentro de diferentes poéticas. La primera es la construcción de la historia al modelo rousseliano. La siguiente será la puesta en práctica del ready-made que el propio autor teoriza en *Duchamp en México*. Duchamp y Roussel se afirman así como incontestables precursores de Aira, y le han vaticinado la idea de arte como instrumento. A este doble pivote se suma John Cage cuya línea estética también será vital para la narrativa aireana.

de una novela llamada *El volante*. Pero lo más importante que cabe señalar, a este efecto, es lo que Ricardou denomina la “*mise en périphérie*” que sería una *mise en abyme* donde la “macro-historia” es encajada dentro de la “micro-historia”. En *El volante*, Norma Traversini, para explicar su volante (pequeño anuncio), acude al comentario de una novela. Sin embargo, este comentario es la “macro-historia”, la historia que se cuenta en la novela y que envuelve, como quien pensaría en una periferia, la historia principal anunciada desde el principio, en este caso la escritura de un volante.

4- Aira, Cage y el azar

Cage es el tercer componente del trío vanguardista cuya herencia reivindica Aira. Éste lo toma como ilustración de su teoría sobre el procedimiento. En su ensayo “La nueva escritura”, Aira afirma: “quiero ilustrar lo anterior [el uso de procedimientos] con un artista favorito, un músico norteamericano, John Cage, cuya obra es una mina inagotable de procedimientos”. Su obra, *Music of Changes*⁴⁶⁹, también revolucionó – como el ready-made de Duchamp– la práctica de la música. Cage esgrime, de manera azarosa y mediante un piano, diversas propuestas partiendo de la totalidad y de la dodecafonía nacidas de la escuela de Viena. Su música nace de un “piano preparado” que produce timbres numerados:

Music of changes es una pieza para piano solo, y el método de creación usó los hexagramas del *I Ching* o *Libro de las mutaciones*. Fue creada mediante el azar. No puede decirse que ha sido “compuesta”, porque este verbo significa una disposición deliberada de sus distintos elementos. Aquí la composición ha sido objeto de una metódica anulación.⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ Aira describe detenidamente el sistema de tablas que utilizó Cage para “componer” *Music of Changes*. Reproduciremos sus palabras aunque puede resultar algo incomprensible para quien no entiende de música: “Cage usó tres tablas cuadrículas, de ocho casillas por lado, es decir sesenta y cuatro por tabla, que es la cantidad de hexagramas de *I Ching*. La primera tabla contenía los sonidos; cada casilla tenía un evento sonoro, es decir, una o varias notas; sólo las casillas impares los tenían; las pares estaban vacías e indicaban silencios. La segunda tabla, también de sesenta y cuatro casillas, era para las duraciones, que no están usadas dentro de un marco métrico. Aquí las sesenta y cuatro casillas están ocupadas, porque la duración rige tanto para el sonido como para el silencio. La tercera tabla es para la dinámica, que va de pianísimo a fortísimo, usados solos o en combinación, es decir, de una notación a otra.

Tirando seis veces dos monedas se determinaba un hexagrama de *I Ching*. El número de hexagramas remitía a una casilla en la tabla de sonidos. Otras seis tiradas otro hexagrama, determinaban la duración que se aplicaba al sonido elegido antes, y la tercera serie de tiradas determinaba la dinámica (había además una cuarta tabla, de densidades: también por azar se determinaba cuántas capas de sonido tenía un momento; estas capas podían ir de una a ocho.) Las extensiones de sus cuatro partes, la estructura de éstas y la duración total también salieron del azar”. (“La nueva escritura”, p.4).

⁴⁷⁰ *Idem.*, p. 3.

Así todo el trabajo radica en el uso metódico y automático, la disposición de una nota tras otra y el resultado no podría ser otra cosa: “es curioso, pero si bien se diría que, dado el procedimiento, la pieza debería sonar por completo intemporal, impersonal, e inubicable”. Pero tal vez lo que importa es que suene. Lo que cuenta no es alguna melodía, un ritmo o una tonalidad, sino la manera como viene hecha la pieza. Todo es fruto del azar.

Ahora, Aira toma esa noción de azar para convertirla en uno de los métodos de escritura. Muchos de sus personajes componen bajo el azar. El automatismo –la escritura automática, la improvisación–, procedimiento cercano también al surrealismo, es la musa de los personajes aereanos. Además, él mismo advierte en *Duchamp en México* que “nada premeditado puede salir bien”. Esta apología del azar le hace indiscutiblemente “heredero” de Cage. Como hemos dicho con Duchamp y con Roussel, la relación Aira-Cage se llama “azar”, un azar que también es la fuerza interna de su escritura. Mediante estos procedimientos, algunos de sus textos parecen moverse entre el surrealismo y la poética de Cage.

Duchamp en México hace hincapié en esta creación musical de Cage. Aira parece escanear en este relato el mismo proceso con el que su precursor hizo *Music of Changes*. Pero incluso antes, la música que suena en el relato a través del acordeón de un mendigo es muy sugerente: “suena casi como un organito: siempre igual, sin más ritmo que el de la repetición, sin melodía perceptible. Sólo puede decirse: es un acordeón, y alguien lo toca”. ¿Esta música no sería tal vez un eco o extracto de *Music of Changes*, o mejor dicho una alusión a su mentor? En efecto, la ausencia de ritmo, de melodía y de tonalidad puede llevarnos a pensar lo que Aira decía del producto musical de Cage: “de las premisas de la construcción se desprende que va a sonar a cualquier

cosa. No va a haber ni melodías ni ritmos ni progresión ni tonalidad ni nada. Salvo las que salgan del azar; o sea que, si el azar lo quiere, va a haber todo eso”⁴⁷¹.

Los números y las tablas cuadrículas que Cage utilizó mediante el azar parecen reflejarse en la manera como Aira dispone en este relato su esquema de novela. El narrador describe de este modo el procedimiento:

Cada uno de los que escriban una novela a partir de este esquema se ocupará de poner la carne y la sangre y las lágrimas de la imaginación donde pongo la señal abstracta [...] Donde él vea un cinco, pondrá una sonrisa, donde un nueve, un disparo en la tiniebla, donde un seis, el amor... Él sabrá extraer todas las posibilidades. Un quince (el sonido de la lluvia) podrá ser la suma del ocho (el divorcio) y el siete (un corte de pelo). Etcétera. Debo aclarar que para mí los anteriores son ejemplos al azar y por completo absurdos.⁴⁷²

Para David Viveros Granja, este modo de construir la obra, reemplazando la señal abstracta, puede relacionarse con *Music of Changes* de Cage. Para el crítico, el narrador de *Duchamp en México* menciona ejemplos para sugerir la escritura de la novela a partir del azar, y *Music of Changes* fue creado mediante el azar. Así, añade que poner la carne, la sangre y las lágrimas, equivale en *Music of Changes* a escoger un sonido, una duración, una dinámica y densidad a partir de las tablas cuadrículas y los números sugeridos por *I Ching*, esas tablas y los números son la señal abstracta.

De todas formas, la similitud entre ambos procesos es muy llamativa. La “pieza para piano sólo” de Cage se convierte en “esquema para novela” en Aira, esquema en el que los números y el azar desempeñan un papel central. Después de que todo se haya producido por azar, Aira concluye su esquema sumiéndose en el sistema numérico de

⁴⁷¹ *Idem.*, p. 4.

⁴⁷² C. Aira, *op. cit.*, pp. 24-25.

Cage. Los números también son la materia prima, y el procedimiento que los pone en marcha es el azar. *Duchamp en México* es una tabla de números que espera que un escritor del futuro venga a componerlos a la manera de Cage.

Los personajes de Aira profesan, pues, la idea de la escuela de la Aleatoriedad que Cage fundó como reformulación del arte musical. El azar viene a formar parte de su proceso de creación. Nada está predeterminado o calculado. Todo viene por fruto de la casualidad. La novela *Varamo* también pone de relieve este recurso. En efecto, el protagonista, Varamo, escribe asimismo su poema mediante ese proceso: “el orden fue el del azar”, dice el narrador. La escritura del poema es comparable con un sorteo. El orden de aparición de las notas, que Varamo había metido en su bolsillo, determinará la sucesión de las ideas.

Las referencias a Cage en los relatos de Aira se relacionan principalmente con el principio de azar que introdujo en el arte como poética. Aira retoma este principio y lo disemina en muchos de sus relatos. El resultado es una obra des-vertebrada cuyo orden es su desorden temático o formal.

Duchamp, Roussel y Cage vuelven a formar un combinado a través del cual Aira viaja por las entrañas de las vanguardias. Los procedimientos que han inventado serán recetas mediante las cuales el autor teje sus relatos. Y más allá de las herramientas, el procedimiento también hace real otra de las metas de la poética aireana: el rencuentro de las artes. De este hecho, concluye su ensayo recomendando a Cage:

El procedimiento de las tablas de elementos, que usa Cage, podría servir para cualquier arte. En la pintura, habría que hacer tablas de formas básicas, de colores, de tamaños, y algún método de azar para ir eligiendo cuáles actualizar en el cuadro. La arquitectura también podría practicarse

así. El teatro. La cerámica. Cualquier arte. La literatura también, por supuesto. Al compartir todas las artes el procedimiento, se comunican entre ellas: se comunican por su origen y su generación.⁴⁷³

No sólo Aira devuelve la paternidad de esta poética a Cage, sino que la reivindica como carta magna para todas las artes. Así, Aira aconseja a Cage, Cage recomienda a Duchamp y éste indica a Roussel como principal fundador de esa capilla artística donde la narrativa de Aira realiza sus más fervientes cultos.

Apoyado en Duchamp y en Roussel, Aira consigue construir un complejo panel narrativo vanguardista que, para coronarse como tal, incorporará la composición azarosa de John Cage. Mediante *Duchamp en México* y *Varamo*, Aira logra conciliar sutilmente las tres poéticas. Si el primer relato aparece como teoría, el segundo servirá de ilustraciones de los tres procedimientos que han conmocionado las teorías del Arte: el ready-made, el procedimiento (esquema) y el azar. La influencia que se desprende de estas tres figuras polémicas (sobre todo Duchamp y Cage) no hace más que potenciar un rasgo fundamental que hemos analizado en la primera parte: la infracción al modo canónico de hacer literatura. Incluso sin exagerar, la mayoría de los artistas que configuran la red de influencias sobre Aira destacan por su “atipicidad”, por su rechazo a un orden ya existente, por remar a contracorriente de la estética tradicional. Aira toma a Cage como pionero en este camino anticanónico, que relaciona siempre con el espíritu vanguardista:

Cage justifica el uso del azar diciendo que “así es posible una composición musical cuya continuidad está libre del gusto y la memoria individuales, y también de la bibliografía y las tradiciones del arte”. Lo que llama Cage “bibliografía y tradiciones del arte” no es sino el modo

⁴⁷³ César Aira, “La nueva escritura”, *op. cit.*, p. 5.

canónico de hacer arte... El vanguardista crea un procedimiento propio, un canon propio, un modo individual de recomenzar desde cero el trabajo del arte.⁴⁷⁴

La influencia de los tres maestros no sólo es reconocida por Aira a través de sus numerosas entrevistas, sino que está cristalizada, como lo acabamos de analizar, en muchos relatos. Dicha influencia es además posible y justificada por el hecho de que las poéticas de Roussel, de Duchamp y de Cage se inscriban en el mismo registro.

En conclusión, para cartografiar brevemente la influencia sobre la narrativa aireana, diremos con Julio Prieto que la genealogía argentina adoptada por Aira tiende a privilegiar paradigmas de “vuelta al relato” –Borges, Arlt, Puig, Copi–, en tanto que la otra línea que es determinante en su poética de escritura –la tradición de vanguardia– se construye con precursores predominantemente no argentinos, –Duchamp, Roussel–. Así pues, los precursores vanguardistas son casi todos lejanos; los “padres” novelescos tienden a ser cercanos.⁴⁷⁵

La primera lectura que hacemos de este árbol genealógico es su extrema diversidad, por lo que hemos hablado de “influencia colectiva”. En efecto, la narrativa de Aira florece en diversos horizontes, se baña en diversas aguas, tanto en el ámbito nacional como extranjero. La segunda lectura que se desprende de este estudio es la presencia, a la vez, de dos líneas poéticas que Aira toma como dos raíles sobre los que se mueve su universo literario: por una parte las poéticas que se caracterizan por su alta calidad y marca –como Borges– y por otra –y ahí están la mayoría– las que se definen por su atipicidad.

⁴⁷⁴ *Ibidem.*

⁴⁷⁵ Julio Prieto, *op. cit.*, p. 7.

Lo que concluimos es que la narrativa se apoya en dos líneas poéticas opuestas. Las diversas sensibilidades literarias de sus precursores serán una de las primeras marcas de su narrativa. Pero este fenómeno, en lugar de ensombrece su propia poética, le da más brillo, y pone de manifiesto la “estética de mezcla” que es una de las señas de su literatura. Y ahí es, a nuestro parecer, donde hay que buscar la originalidad de Aira, y más allá, la de un escritor influenciado.

En este mapa estético complejo, el primero que sobresale es Borges. Su presencia no será la de un mero escritor que ha influido, sino la de una tradición, de un paradigma que servirá de punto de partida para muchas generaciones nacionales y extranjeras. La otra figura trascendental de la génesis literaria es Roberto Arlt. La temática del Monstruo será el credo profesado en la parroquia expresionista arltiana, capilla donde Aira parece ejercer de monaguillo. Después de estos dos ancestros textuales vienen los “Maestros”. La figura de Copi es la que más se distingue en cuanto fuente de inspiración directa para la obra de Aira. Pero entre ellos al que Aira evoca más frecuentemente es a Osvaldo Lamborghini. El nombre de Puig también suena como voz aguda en este coro de maestros.

En los puntos de encuentro estéticos entre maestros y discípulo, mencionamos particularmente la temática del continuo, la ética de la invención, el uso del lenguaje y la “narración póstuma”. Lo que no hay que olvidar subrayar –y que ha sido el pilar de nuestra metodología– son las lecturas críticas que Aira dedica a sus maestros, que proporcionan al mismo tiempo las claves de una hermenéutica de su relación con ellos.

Hablar de influencia sobre Aira sin mencionar a figuras como Duchamp, Roussel y Cage resultaría una labor incompleta. Los tres representan los padrinos

vanguardistas de Aira. El ready-made, el procedimiento y el azar forman la bandera tricolor que arropa la audaz propuesta estética de Aira.

La aproximación histórica –y principalmente la crítica de fuentes– nos ha enseñado mucho sobre las raíces de una narrativa tan peculiar como la de Aira. Hemos subrayado no sólo los elementos de esta influencia, sino y sobre todo, cómo han sido reutilizados por el influenciado. Y en eso radica la pertinencia de una crítica de fuentes.

TERCERA PARTE

LA PAMPA, EL “YO” Y EL ARTE: TRES GRANDES LÍNEAS TEMÁTICAS DE LA OBRA DE CÉSAR AIRA

I- APROXIMACIÓN TEMÁTICA: OBJETO Y MÉTODO

La búsqueda de fuentes e influencias se centra más en lo que Enrique Anderson Imbert denomina “la actividad creadora”, examinando todo lo relativo al universo creativo del escritor y explicando la génesis de su literatura.⁴⁷⁶ En el capítulo anterior, hemos apreciado las diferentes fuentes a partir de las cuales Aira asienta su narrativa. Un acercamiento a la vez diacrónico y sincrónico de las influencias sobre su obra nos ha permitido ver cuán complejas son las bases que forman esa genealogía. Ese proceso, llamado comúnmente “crítica externa”, nos ayudará a bajar un peldaño más y asomarnos, de manera más cercana, al interior de la obra de Aira, para iluminarla con otra antorcha bautizada: crítica temática.⁴⁷⁷

Para emprender una crítica temática en narrativas tan heterogéneas como la de Aira, hay que considerar primero la obra como una totalidad. Eso consistirá en “desvelar la coherencia latente, en revelar los parentescos secretos entre los diferentes elementos dispersos”⁴⁷⁸. Esta ambición “globalizante” se afirma como un camino pertinente a la hora de aproximarse al archipiélago literario aireano, pero los más de cincuenta relatos que componen su universo narrativo hacen que emprender una crítica temática resulte difícil y exigente.

En efecto, las novelas de Aira, como él mismo las define, promueven un continuo “cambio de estilo y de idea”. Buscar un hilo que las teje, identificar los conectores que las unen, es romper, de alguna forma, la autonomía que las caracteriza y

⁴⁷⁶ E. Anderson Imbert (1979), *op. cit.*, p. 51

⁴⁷⁷ “Hija ideológica del Romanticismo”, la crítica temática nace principalmente en los años 1950. Entre los precursores de esa corriente crítica destacan nombres como Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski y Jean-Pierre Richard, “todos influenciados por los trabajos de Gaston Bachelard y, de manera más implícita, por los fundadores de la ‘Escuela de Ginebra’: Albert Béguin y Marcel Raymond”.

⁴⁷⁸ Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 126.

colocarlas en un universo más unitario. Pero ésa es la esencia de una crítica temática, una visión panorámica de una red donde todo propone sentido.⁴⁷⁹ Frente a esa empresa compleja, resulta imprescindible preguntarse ¿qué se considera como tema?

Para Jean-Pierre Richard, uno de los iconos de la crítica temática, “le thème est, dans l’espace de l’œuvre, l’une des unités de signification: l’une de ces catégories de la présence reconnue comme y étant particulièrement active”⁴⁸⁰. Para el crítico, el tema constituye un principio concreto de organización, un esquema o un objeto fijo, en torno al que se organiza y se despliega el mundo. Daniel Bergez añade por su parte que el criterio más evidente para identificar un tema es su recurrencia, pero advierte también que la lectura temática no puede reducirse en “un relevé de fréquences”.

Nosotros partimos de esta concepción del tema como objeto de unificación y de frecuencia para analizar la obra de Aira. Si bien que su obra es dispersa y las novelas destacan por su singularidad, no por eso dejan de reflejar grandes líneas temáticas. Pero antes de entrar en el análisis, es preciso recordar con Daniel Bergez que cada crítico orienta su lectura en función de intuiciones que son propias para elegir los temas que comenta y, por lo tanto, la subjetividad condiciona generalmente la “démarche critique” que hay que emprender.⁴⁸¹

Entre las líneas mayores que alambican la obra de Aira, señalaremos particularmente tres que constituyen, para nosotros, los grandes bloques temáticos, los principales focos en los que se asienta su narrativa: la temática regional (la pampa como espacio literario y sus habitantes), las ficciones del yo (la vida del autor como fuente temática) y la “tematización” del personaje-artista (el personaje como instrumento

⁴⁷⁹ *Idem.*, p. 132.

⁴⁸⁰ *Idem.*, p. 131. [“es en la obra, una de sus unidades de significación, una de sus categorías de la presencia reconocida, siendo ésta particularmente activa”.] Traducción nuestra.

⁴⁸¹ *Idem.*, p. 132.

teórico). Para identificar y apresar ágilmente la presencia de esas unidades temáticas, es acaso oportuno trazar una breve trayectoria de esa narrativa compleja.

II- BREVE TRAYECTORIA DE LA LITERATURA AIREANA

Trazar una trayectoria de la literatura de Aira es sumamente difícil. Sin embargo, se puede hacer un pequeño esbozo mediante el cual registrar la evolución de su narrativa. Ese pequeño trazado puede resultar determinante a la hora de hacer un análisis temático de su obra.

La saga literaria de Aira nace en los años setenta con la publicación de la novela *Moreira* (1975). Su historia se centra en la figura del famoso gaucho y es, como paradigma borgeano, una versión de *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez. Así, su mundo literario arranca con la temática tradicional argentina: el gaucho, la pampa, la cautiva, los indios y la frontera. Los años 80 también supondrán una consagración de esa trayectoria. Aira publica *Ema, la cautiva*, que será, sin duda, una de sus novelas más importantes, aun diríamos, su obra maestra.

Esa etapa está marcada por una obra uniforme y una narración convencional, ya que todo gira en torno a la temática local. Después, vendrá un breve período de deslizamiento temático: lo nacional deja el paso a lo exótico. Aira publica dos novelas excéntricas: *Canto Castrato*, una novela ambientada en la Europa barroca y *Una novela china* cuya trama remonta a la antigua China. Pero a pesar de este leve cambio de tema, su obra se caracteriza por una narración bien estructurada, con historias “canónicas” que destacan por su interés tanto literario como histórico. Por eso dirá Margarita R-Raillard que “durante este período la obra de Aira puede ser calificada de ‘razonable’ puesto que todavía no se caracteriza por esa resistencia al entendimiento que va a marcar al resto de

su obra”⁴⁸². Tres novelas cerrarán ese ciclo al empezar los 90: *La liebre* (1991), *El bautismo* (1991) y, tardíamente, *El mensajero* (1996).

Como bien señala el crítico, se podría hablar incluso aquí de un Aira “clásico”, cuya obra inaugura lo que la crítica llama “el ciclo pampeano”. La obra es “uniforme”. Las novelas, narradas en tercera persona, reflejan un estilo decimonónico –sobre todo *Canto Castrato*. La temática social se nota mucho más en ese período.

Sin embargo, esta etapa firma su ocaso al adentrarse en los 90.⁴⁸³ Aira efectúa un giro tanto temático como estilístico. Para Margarina R-Raillard, “los 90 son el escenario de la explosión aireana”⁴⁸⁴. Aira publica *El llanto* (1992), *La prueba* (1992) y *Cómo me hice monja* (1993), novelas que celebrarán los funerales de la “historia” e inaugurarán una nueva estética: la anécdota. Su obra rompe con la estructura unitaria lograda en la etapa postregional y se transforma en un archipiélago de objetos artísticos. Se asienta la idea de una escritura frenética, sin preocupación por el talento y por la calidad. La narración es suplantada por la reflexión. Las novelas oscilan entre el ensayo y la ficción. Entre ellas se encuentran *La costurera y el viento* (1994), *La serpiente* (1998), *El congreso de literatura* (1999), *Cumpleaños* (2001), *El mago* (2002), *Varamo* (2002) etc. En esta etapa también la poética de Aira se quiere decididamente vanguardista.

El resultado de esa nueva era es la dificultad de rubricar una unidad temática. No obstante, hemos rastreado dos ideas que, a nuestro criterio, constituyen los puntos en torno a los que se teje toda esa maraña artística: el “yo” y el arte. Ambas ideas van a ser las más recurrentes en su obra. Todas las referencias desembocan en un mismo sujeto: el yo narrador, que llevará las máscaras del autor. Las historias pasan por un punto común: el arte (la literatura, la pintura, la música, etc.).

⁴⁸² M. R-Raillard, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁸³ Al principio de los 90 se efectúa el encuentro de las dos tendencias: la temática regional anuncia su crepúsculo y una nueva sensibilidad estética refleja sus primeras luces.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

Esos tres pilares –la temática regional, un yo como referente y el arte– son, para nosotros, los caminos mayores imprescindibles que hay que recorrer para llevar a cabo una crítica temática en la narrativa de Aira.

III- EL CICLO PAMPEANO

El ciclo pampeano es la primera etapa literaria aireana y consta de todos los relatos que se ambientan en esa inmensidad desértica. Llamado también literatura de fronteras o regionalismo, puede definirse como la producción literaria que se centra en la vida de la Pampa y de sus habitantes (el gaucho, el indio, la cautiva, etc.), o “la materia verbal que se hace cargo de la representación del paisaje autóctono, las circunstancias y los cuadros de costumbres locales”⁴⁸⁵. La literatura de Aira, como la de varios narradores de la década de los 80, nace de las cenizas calientes de una narrativa que emergió en el siglo XIX y se desarrolló polémicamente en torno a un ideal: la construcción de la identidad nacional. Para comprender la literatura de los 80, llamada postregionalista, es necesario remontarse al siglo XIX y sobre todo a un grupo bautizado la Joven Argentina, cuyo nacimiento será el punto de partida de la literatura del país.⁴⁸⁶

Esa generación marcará los primeros pasos de la literatura, protagonizando el divorcio con la literatura española y declarando claramente “la construcción de una literatura nacional propia, independiente, original, no ya simplemente americana, sino

⁴⁸⁵ Lucía de Leone, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁸⁶ La lucha entre los partidarios de una unificación política y de un Estado Federal dio origen, en Argentina, a un gran bullicio político. Una figura destacada en este contexto fue, sin duda, Juan Manuel de Rosas. Partidario de una política federal, llegó a ser, paradójicamente, un férreo dictador, aunque de manera paralela, su etapa será el germen de la primera literatura argentina, como subrayan J. C Rodríguez y A. Salvador: “bajo su gobierno, que transcurrió desde 1929 a 1852, se produce la primera literatura argentina, que es también la primera literatura hispanoamericana”. En efecto, muchos de los escritores o intelectuales que abogaban por un Estado centralista se habían opuesto al régimen rosista, y “sus vidas transcurrieron bajo la persecución de la “mazorca”, policía del dictador, la cárcel o el exilio”. En este contexto nace así la *Joven Argentina*, un grupo de escritores rebeldes quienes, tomando la misma denominación que los jóvenes escritores alemanes, luchan por la construcción de la nacionalidad argentina.

sobre todo argentina”⁴⁸⁷. Los grandes objetos de esa nueva era literaria se llamarán: el gaucho, el indio, la cautiva, la pampa, el rastreador, el baqueano, el cantor, etc.

No se puede analizar aquel contexto sin nombrar las dos voces que serán los faros de ese nuevo germen literario: Domingo Sarmiento y Esteban Echeverría. Sarmiento, partidario de un Estado unitario e intelectual opuesto a Rosas, acuña el primer lema que será la referencia no sólo literaria, sino también política de aquel entonces: “civilización y barbarie”. *Facundo*, obra maestra de la época, se convertirá en el símbolo de la dicotomía encarnada por dos términos, ciudad y campo: “Sarmiento identifica plenamente el término ‘civilización’ con el de ciudad, residencia de las luces y de la burguesía liberal. El campo, en cambio, se identifica con la estructura colonial, con los elementos feudalizantes, con los estancieros, gauchos, caudillos, y con la barbarie”⁴⁸⁸.

Esteban Echeverría es la otra figura que también ha marcado profundamente ese período. Líder de la Joven Argentina, su pluma es una de las más destacadas. *La cautiva*, considerada como la fuente de *Ema, la cautiva* de Aira, retoma el planteamiento de Sarmiento, presentando la pampa como un lugar habitado por seres salvajes: los indios. Aunque su visión difiere de la de Sarmiento, –es el ojo romántico que explora la pampa–, describe la naturaleza pampeana como un espacio afectado por la barbarie.

Ese grupo de escritores, llamado generación del 37⁴⁸⁹, es la raíz de la literatura que se denominará “regionalismo” y cuyo auge, según Eduardo Romano, se extiende desde fines de la década de 1880 hasta mediados del siglo XX.⁴⁹⁰ Cien años después, otro grupo de escritores rescata la temática nacional que será llamada postregionalista.

⁴⁸⁷ Juan Carlos Rodríguez, Álvaro Salvador, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana. Las literaturas criollas de la independencia a la revolución*, Madrid, Ediciones Akal, 1994, p. 75.

⁴⁸⁸ *Idem.*, p. 88.

⁴⁸⁹ Son también del grupo Juan María Gutiérrez, Alberdi, Vicente López, Mármol, Mansilla.

⁴⁹⁰ Eduardo Romano, “Origen, trayectoria y crisis de la narrativa regionalista argentina”, en *INTI, Revista de Literatura Hispana*. Numero 52, 2001, p. 429.

Entre ellos se destaca César Aira: “ahora bien, una vez concertada la crisis de la poética regionalista varios autores jóvenes se alistan en los intentos de una narrativa postregional a lo largo de las décadas del 70’ y del 80’, entre los cuales se inscribe la temprana producción del ininterrumpido narrador pringlense César Aira”⁴⁹¹.

La literatura argentina da un nuevo giro en la década de los 80. Una vez conseguida la canonización del regionalismo, la ficción asalta a la historia. Las versiones compiten y deconstruyen la historia oficial. La nueva generación vuelve a la historia pero es para rescribirla. Después del aniversario del centenario de la Conquista del Desierto (1879), el panorama literario presenta un nuevo escenario y entre las voces que corean en lo alto de esa tribuna se destaca César Aira:

Buenos Aires 1980 volvió a ser un desierto, como lo fue la Argentina en 1880 y en ese contexto se inscribe el texto de Aira quien ya no tiene que resolver como los nacionalistas tradicionalistas de entonces –liberales en lo económico– la problemática del regionalismo en función de la canonización de una literatura nacional que acompañe y complete un proyecto político de país ni tampoco propone una literatura panfletaria capaz de nombrar lo inefable a un punto tal de hacer una obscenidad o pornografía de la desaparición de los cuerpos.⁴⁹²

Aira encarna el nuevo ideal del escritor ochentista cuya tarea, afirma Roland Spiller, consiste en dismantelar el autoritarismo y el funcionamiento del discurso del poder y dar una versión alternativa a la historia oficial e investigar la Argentina desde

⁴⁹¹ Lucía de Leone, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁹² *Idem.*, p. 3.

dentro y fuera.⁴⁹³ Incluso va más allá de esa simple revisión y se adhiere a una corriente que presenta el desinterés como nuevo comportamiento frente a la realidad histórica. Dicha corriente se caracteriza por su espíritu refractario a la reconstrucción objetiva de la historia. Las novelas, aunque apoyadas en investigaciones etnológicas y antropológicas y hechos históricos, funcionan como contra-argumento de la dicotomía civilización / barbarie, como recalca Silvia G. Ares:

Las novelas intentan una compleja operación: recrear el "mundo perdido" de los indígenas argentinos como una suerte de contra-discurso a las narrativas literarias e históricas centrales. Son textos en los cuales ocurre una implosión de las versiones acerca de lo indígena que provienen de la literatura decimonónica y de la historiografía liberal. Estas novelas fundan sus nuevas utopías indígenas en el preciso momento en que diversos agentes del campo cultural empiezan a argumentar con variados niveles de éxito la necesidad de clausurar los debates en torno al siglo XIX.⁴⁹⁴

Gracias a esa nueva posición, la literatura ochentista presenta nuevas pautas de lecturas de la historia basadas en la ruptura. La producción de Aira se afilia tempranamente a esta dinámica. *Ema, la cautiva* lleva la estampilla de esa ideología expresada mediante la frivolidad y la indiferencia:

Así, puede leerse cierta producción de los 80' en términos de un movimiento rupturista que instala la *frivolidad e indiferencia* como sofisticados fenómenos de creación estética que alcanzan su realización

⁴⁹³ Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt/Main, Editorial Vervuert, 1993, p. 8. (Prólogo).

⁴⁹⁴ S. G. Ares, *op. cit.*, p. 2.

en la mencionada contratapa donde se va construyendo una figura de escritor diferente a la del escritor comprometido postulada justamente luego del proceso militar.⁴⁹⁵

Hablar del postregionalismo y principalmente de la narrativa aireana es, entonces, subrayar dos términos fundamentales que estructuran la literatura ochentista: historia y reescritura. La historia es uno de los grandes protagonistas de la literatura argentina de fin de siglo (XX). Fecundadora del pensamiento literario de la época, su presencia en los textos literarios se había convertido en un camino ineludible. Historia y ficción se habían transformado en la plataforma central de la actividad literaria. Por eso, es frecuente encontrar lecturas que consideran los relatos de Aira de ese tiempo como novelas históricas. Silvia Ares, por ejemplo, lee *Ema, la cautiva* desde esta óptica y habla de “una escritura literaria que corporiza el enfrentamiento entre los discursos historiográficos del liberalismo y del revisionismo”⁴⁹⁶. Esa tendencia literaria –que se definirá como nueva novela histórica– desde cuyo ángulo se suele leer la primera producción aireana, viene descrita acertadamente por María Cristina Pons en estos términos:

Esta novela histórica, tan en auge a fines del siglo XX, se caracteriza, ante todo, por una relectura crítica y desmitificadora que se traduce en una reescritura del pasado encarada de diversos modos: se problematiza la posibilidad de conocerlo y reconstruirlo, o se toma el pasado histórico, documentado, sancionado y conocido, desde una perspectiva diferente, poniendo al descubierto mistificaciones y mentiras o, en un movimiento

⁴⁹⁵ Lucía de Leone, *op. cit.*, p. 2 (sic: cita con una sola coma).

⁴⁹⁶ S. G Aires, *op. cit.*, p 1.

casi opuesto, se escribe para recuperar los silencios, el lado oculto de la historia, el secreto que ella calla.⁴⁹⁷

El otro término clave en esa literatura es la “reescritura”. No se puede hablar de “ciclo pampeano” de Aira sin mencionar este proceso. Si *Moreira* y *Ema, la cautiva* suelen ser señalados como principales productos de dicho procedimiento, *La liebre* – otra novela central de este ciclo– también es leída desde este ángulo, como sostiene Florencia Garramuño: “*La liebre* de César Aira puede considerarse como reescritura de dos textos del siglo diecinueve: el canonizado y central texto de la generación de (1880), *Una excursión a los Indios Ranqueles* de Lucio V. Mansilla (1870) y *Callvucurá: la dinastía de los Piedra* de Estanislao Zeballos”⁴⁹⁸.

A este efecto, la narrativa de Aira puede analizarse a la vez como una continuación y una ruptura; continuación porque brota del ocaso del regionalismo indagando en los mismos temas, y ruptura porque ofrece lecturas diferentes hasta opuestas, y eso se ve en su novela *Ema, la cautiva*. Hito narrativo de Aira, confirma la inscripción de su literatura en la línea regionalista, al mismo tiempo que desvela la poética de ruptura referida anteriormente:

Si bien es cierto que todo texto literario se inscribe en una tradición, es decir en un modo de leer anterior, cada texto entra en serie también con otros textos actuales que, junto a aquélla, configuran su horizonte de posibilidades y de rupturas. Así *Ema, la cautiva*, manteniéndose dentro del sistema de convenciones del relato tradicional, opera sobre cada una de las figuras espaciales y actanciales que le son propias –fortines, toldos,

⁴⁹⁷ María Cristina Pons, “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica, en Noe Jitlik (ed), *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, op. cit., p. 97.

⁴⁹⁸ Florencia Garramuño, “La liebre, de César Aira, o lo que quedó de la campaña del desierto”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 48, 1998, p. 150.

indios, soldados, cautivas, gauchos, malones, ejércitos— sustituyéndolas, desviándolas, modificándolas, “apelando al anacronismo y al despliegue de una capacidad inventiva inusual para desalojar los modos previsibles de la representación verista”.⁴⁹⁹

La novela, como muchas otras de su época, intenta reformular la dicotomía sarmentina, operando como contra-argumento. La ficción se apodera de una fórmula que será el fundamento teórico de todo acercamiento a la realidad no sólo argentina, sino también hispanoamericana, y el origen de las más notorias diferencias y discrepancias entre escritores del continente.⁵⁰⁰ La respuesta de la ficción aireana es la reelaboración de este cuadro de costumbres y de este paisaje autóctono cuyos procedimientos subraya Silvia Ares:

Los modos de ficcionalización del espacio de la pampa y la figuración de los indios y de la cautiva literaria integran la saga de procedimientos desrealizadores mediante los que César Aira hace una puesta al día propia de la materia narrativa "representativa" de la originalidad nacional, alejándose, mediante el recurso de la fantasía, de las esperables condiciones de verosimilitud que se derivan de los exponentes tradicionales de la literatura del desierto.⁵⁰¹

⁴⁹⁹ Lucía de Leone, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁵⁰⁰ Juan C. Rodríguez y Álvaro Salvador se preguntan “por qué la dicotomía *civilización/ barbarie* se convierte en la base teórica de cualquier aproximación a la realidad hispanoamericana desde Sarmiento a nuestros días” y afirman a manera de conclusión: “de aquí adelante, los distintos teóricos de la realidad hispanoamericana como Rodó o Martí intentarán solucionar la dicotomía, aportando nuevos elementos al proceso dialéctico, pero las líneas se mantendrán firmes, a remolque de la ideología burguesa europea, desde Sarmiento a Borges, desde Echeverría a Roberto Arlt. La eterna lucha de ‘Florida’ contra ‘Boedo’ y viceversa”. *Op. cit.*, pp. 85-86.

⁵⁰¹ Silvia G. Ares, *op. cit.*, p. 4.

Así, hablar de “ciclo pampeano” en Aira es, pues, tomar en cuenta toda esa trayectoria y sobre todo el giro que ofrece la producción de los 80. Aira entra en la literatura por la puerta de la tradición pero adopta una postura de disidente que caracteriza buena parte de la narrativa ochentista.

Otro aspecto esencial que no se puede pasar por alto al hablar de postregionalismo es el espacio. En efecto, la literatura pampeana es por excelencia una literatura del espacio. Los relatos proponen un viaje por las inmensidades desérticas. Se podría incluso hablar de una literatura de viaje como el género de esta época, un viaje al descubrimiento del territorio nacional, cuyo origen, recuerda Sandra Contreras, se atribuye a los viajeros ingleses:

El viaje por la pampa y el desierto constituye en la literatura argentina una convención narrativa fundada, se sabe, por los viajeros ingleses. No sólo en lo que hace a las imágenes cruciales con las que se configura la imagen del país, sino también y fundamentalmente en lo que hace a la instauración de una mirada sobre la pampa, precisamente la perspectiva del viaje en tanto convención genérica.⁵⁰²

Las dos grandes novelas del ciclo pampeano de Aira, *Ema*, *la cautiva* y *La liebre*, son un perpetuo desplazamiento. Leo Pollmann habla, refiriéndose a *Ema*, de “un voyage au bout de la nuit”, de “un viaje de iniciación a la indiferencia, un viaje borgeano”, y define la novela como una marcha: “es una marcha con destino al fuerte de Pringles, haciendo alto en Azul, una marcha, pues, geográficamente exacta desde

⁵⁰² S. Contreras, *op. cit.*, pp. 47-48.

Buenos Aires a lo que hoy es Coronel Pringles, marcha que, según las indicaciones del texto, les lleva aproximadamente un año”⁵⁰³.

Silvia G. Ares hace el mismo análisis y observa que “la novela es un lento desplazar de los personajes de espacio a espacio”, un “viaje de aprendizaje para Ema”⁵⁰⁴. Nancy Fernández, por su parte, compara *La liebre* de Aira con *El entenado* de Saer, porque tienen un elemento que les une: el viaje. La presentación de Clarke, por el narrador, hace hincapié en esa característica viajera: “era un naturalista, y se proponía viajar al interior de la provincia a tomar nota de ciertos animales”⁵⁰⁵. Nancy Fernández incluye así a esta novela de Aira en lo que ella denomina: “narraciones viajeras”⁵⁰⁶. Esa misma lectura es la que ofrecen también novelas como *El vestido rosa*, donde los protagonistas Asís y el “vestido rosa” efectúan un largo recorrido entre los indios, y *Un episodio en la vida del pintor viajero* que, como indica el título, narra la travesía (dramática) de la pampa por el pintor Rugendas.

El viaje por la pampa es el móvil de un elemento trascendental en la temática regional que Sandra Contreras denomina “perspectiva extranjera”. En efecto, en muchos relatos de Aira también se protagoniza la visión de la pampa por el viajero europeo. En *Ema, la cautiva*, buena parte de la historia está enfocada sobre la mirada del ingeniero francés Duval. En *La liebre*, todo se observa desde la posición del naturalista inglés Clarke. *Un episodio en la vida del pintor viajero* sigue los pasos y retransmite las impresiones del pintor austriaco y de su acompañante alemán Robert Krause.

Como podemos observar, todas las disposiciones estéticas y teóricas ya han sido adoptadas por la narrativa de Aira para explorar el espacio nacional y pasar revista a las diferentes cuestiones literarias y políticas de la época. Analizar la temática postregional

⁵⁰³ Leo Pollmann, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁰⁴ S. G. Ares, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁰⁵ C. Aira, *La liebre*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1991, p. 20.

⁵⁰⁶ Véase Nancy Fernández, *Narraciones viajeras*, Buenos Aires, Editorial Biblio, 2000.

es interesarse por los grandes protagonistas reales de esos dos siglos: el gaucho, la cautiva, el indio y la pampa.⁵⁰⁷

1- El gaucho o la semilla de la barbarie

Figura trascendental en la literatura nacional, el gaucho se había convertido en la materia verbal de la representación de la identidad argentina. El *homo pampaeus*, como lo denomina Martínez Estrada, se había erigido en el símbolo de las luchas políticas y literarias⁵⁰⁸ durante casi dos siglos. De este hecho, estudiar el ciclo pampeano es mencionar antes de todo a este sujeto detrás del cual se venía forjando todo un mito de origen del argentino.

Las visiones opuestas sobre el estatus del gaucho han sido el punto de partida de una fértil pugna literaria y política en cuyo centro se ubica Sarmiento. En efecto, su juicio sobre la figura del “paisano” desencadenó un tumulto nacional. Para Sarmiento, la figura del gaucho esconde todos los gérmenes del caudillaje, está trazada como el eje central de la realidad bárbara, no se somete a ninguna ley, no conoce el concepto de propiedad privada, es insociable, no conoce el sentido del bien común y no respeta ninguna moral.⁵⁰⁹ Facundo Quiroga representa, en este sentido, el símbolo mismo de la barbarie.⁵¹⁰ En su obra, Sarmiento describe al “gaucho malo” como un “*outlaw*”, “un

⁵⁰⁷ En este capítulo no insistiremos mucho en la figura del gaucho y la de la cautiva ya que hemos analizado el tema a fondo en la Postcolonialidad y en la comparación de Aira con Borges. Sólo señalaremos cómo ambos sujetos se postulan como figuras imprescindibles cuando se habla de regionalismo y recordar cómo Aira los representa en su narrativa. Insistiremos más en el indio y, sobre todo, en la descripción de la pampa.

⁵⁰⁸ Véase Claude Cyberman, « *gauchophiles et gauchophobes* », *op. cit.*

⁵⁰⁹ J. C. Rodríguez, A. Salvador, *op. cit.*, p. 84.

⁵¹⁰ Afirma Sarmiento: “Facundo es un tipo de la barbarie primitiva: no conoció sujeción de ningún género; su cólera era la de las fieras: la melena de sus renegridos y ensortijados cabellos caía sobre su frente y sus ojos, en guedejas como las serpientes de la cabeza de medusa; su voz se enronquecía, sus miradas se convertían en puñaladas: dominado por la cólera, mataba a patadas estrellándole los sesos a N. por una disputa de juego; arrancaba ambas orejas a su querida, porque le pedía una vez 30 pesos para celebrar un matrimonio consentido por él; y abría a su hijo Juan la cabeza de un hachazo,

misántropo particular”, “un hombre que vive divorciado con la sociedad, proscrito por las leyes”, “el salvaje de color blanco”, “el personaje misterioso que vive de perdices y *mulitas*”.⁵¹¹ En fin, toda una larga lista de rasgos que definen al “guapo” como principal prototipo de la barbarie.

Ahora bien, después de la lucha de los admiradores y detractores del gaucho, un grupo de escritores vendrá a sumarse a la polémica pero esta vez no para zanjar el problema, sino para tirarla a la papelera de la indiferencia, de lo meramente frívolo.⁵¹² Entre ellos se encuentra Aira. Sus gauchos no transportan la semilla de la barbarie pero tampoco se afirman como símbolo de la identidad argentina. Sus gauchos son filósofos, señores refinados que viven de pavos braseados con coñac, de champán y vino. Tanto Gombo como Mampucumapuro, personajes que aparecen en *Ema*, reflejan la imagen de un gaucho “inexistente”. Por eso afirma Leo Pollmann, refiriéndose a Gombo:

Aira no presenta a este gaucho como un ideal. Sigue fiel a su programa de la indiferencia y del más allá de los mitos positivos, entre los que el del gaucho, en Argentina, ocupa un lugar privilegiado. Su gaucho no sirve sino para jugar a los dados, beber, dormir y fumar los cigarrillos que su mujer le arma, enciende y pone entre los labios. En una ocasión se pone a filosofar sobre la vida y la muerte... Con esta filosofía de borracho acierta un término importante de la estética de la indiferencia, a lo mejor su base.⁵¹³

porque no había forma de hacerlo callar; daba bofetadas en Tucumán a una linda señorita a quien ni seducir ni forzar podía; en todos sus actos mostrábase el hombre bestia...”. Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Cátedra, séptima edición (Roberto Yahni), 2005, p. 141.

⁵¹¹ *Idem.*, pp. 88, 89.

⁵¹² Esta manera de frivolizar el tema restando transcendencia a la cuestión de la identidad puede ser también otra forma de abordarla, poniéndola en tela de juicio, cuestionándola.

⁵¹³ L. Pollmann, *op. cit.*, pp. 183-184.

El gaucho de Aira no es la víctima forzada a la aventura que huye y combate a las partidas y que deja la familia –sobre todo la mujer– a merced de la autoridad, como aparecen en Hernández y en Eduardo Gutiérrez, sino el gaucho como el habitante pasivo de la pampa. Ni delincuente ni patriota, el gaucho aireano no se adhiere – ideológicamente– a ninguna de las dos acepciones que se enfrentaban en torno a esa figura. Su respuesta es la indiferencia frente a la polémica levantada, la creación de un gaucho irreconocible, lejos de la versión oficial, como será también la cautiva.

2- La cautiva entre el mito y la indiferencia

Es una de las figuras más vilipendiadas por Aira y su representación también es comparable con la del gaucho. La historia de la cautiva es uno de los componentes de las narraciones pampeanas. Con Esteban Echeverría se hizo la canonización literaria del mito. Aira retoma el tema en una de sus primeras novelas, *Ema, la cautiva*, pero con claro rechazo al corte romántico: el peligro y la prueba, que supone el rapto de las cautivas por los indios, pasan a un modelo lúdico.⁵¹⁴ Leo Pollmann añade que “la orientación de la novela es, más allá de los rasgos paródicos, la de una inversión total respecto de la visión romántica y, más genéricamente, de toda visión positiva tradicional del mundo”⁵¹⁵.

Si la historia de la cautiva es un tema fundacional de la literatura argentina decimonónica, esta vez aparece reescrita y releída desde una óptica deconstruccionista. Civilización y barbarie borran sus fronteras y entran en una dimensión que hemos llamado anteriormente postcolonial. Aunque el tema de la cautiva conlleva un color

⁵¹⁴ *Idem.*, p. 178.

⁵¹⁵ *Ibidem.*

fuertemente político, con Aira no se trata, de ningún modo, de tomar posición en esta lucha o resaltar la dimensión histórica del tema. Se puede afirmar con Leo Pollman que con *Ema*, Aira no denuncia errores ni culpas, sino que más bien evoca una marcha entre hiperreal y fantástica por la pampa de un contingente de presos reducidos a fantasmas custodiados por soldados y oficiales somnolientos.⁵¹⁶

Si la cautiva es una de las etapas del ciclo pampeano, para Aira es mucho más que temática postregional. En efecto, se puede decir que es la plataforma de lanzamiento de su literatura. *Ema, la cautiva* abre la trayectoria de Aira al escenario literario argentino y desvela la perspectiva que Aira da a esta temática tradicional, rumbo que es el reflejo de toda una dinámica estética de los 80: relectura y revisionismo.

3- El indio: el salvaje

El indio también forma parte de lo que Sarmiento llamó la barbarie indígena – frente a la civilización europea. Si al gaucho se le considera como un delincuente, un vago y un cuchillero, al indio se le bautiza como “el salvaje”. Una de las características que le define es el robo y el rapto. Por eso, el tema de la cautiva está íntimamente ligado con el indio. En lo que más se hace hincapié al hablar de los indios son: los malones, excursiones para robar ganado y mujeres.

El indio cobra mucho protagonismo en la obra de Aira. En efecto, la mayoría de los textos del ciclo – *Ema, La liebre, El vestido rosa, Un episodio en la vida del pintor viajero*– le conceden un espacio muy importante.

Ahora, lo que es interesante subrayar aquí es cómo Aira ve al indio en sus diferentes textos. En efecto, el indio aparece en su obra bajo la misma silueta

⁵¹⁶ *Idem.*, p. 179.

revisionista. En el primer relato que le concede voz, *Ema, la cautiva*, su presentación derrumba el mito del salvaje que se venía construyendo en torno a su figura. Es la propia cautiva, Ema, quien describe a los indios como seres “verdaderamente espléndidos, pequeños y hermosos, el cuerpo abismado de pintura, y largas cabelleras negras y aceitadas”⁵¹⁷.

La descripción que se hace de los indios –hombres y mujeres– contradice los planteamientos que han hecho pensadores como Sarmiento o Echeverría. En *Ema, la cautiva*, todo es refinamiento y estética en las costumbres de los indios. Además, Aira cifra su argumento desde la visión de la cautiva, considerada como la víctima de la barbarie del indio. Evoca la belleza y la elegancia como los rasgos inherentes a su civilización:

En una civilización como la suya todo era sabiduría. Al imitarlos, uno creía volver a las fuentes. La elegancia pertenece al orden religioso, quizás místico. La estética mundana, un apartamiento de lo humano, imperativo. (...) Era la estación amorosa. Las mujeres indias daban el tono: hermosas con sus collares de cuentas, a veces de un centenar de vueltas, las cabelleras muy cepilladas, alrededor de los ojos un antifaz negro de encaje pintado en la piel, los labios impregnados de brillo. Todo era seducción...⁵¹⁸

La relectura de la tradición que Aira se propone en esa novela es muy manifiesta. La figura del indio aparece bien esmaltada de ética y estética. Hasta el malón que raptó a Ema parece ser una simulación, una costumbre entre muchas que no afecta a la cautiva

⁵¹⁷ C. Aira, *Ema, la cautiva*, op. cit., p. 60.

⁵¹⁸ *Idem.*, pp. 86, 87.

Ema. Más, los indios de Aira también destacan por sus pensamientos filosóficos.⁵¹⁹ Aira muestra, mediante esta convención literaria, lo que ya decía Borges, a propósito del gaucho: cada indio es del escritor que lo ha creado.

Sin embargo, en relatos como *El vestido rosa*, *La liebre* y *Un episodio en la vida del pintor viajero*, esa visión se matiza. En efecto, en dichos relatos no aparecen la idealización ni las representaciones inverosímiles y “desrealizadoras” de que Aira hace alarde en *Ema*. Aquí, la figura del indio se identifica con la del salvaje. La palabra “indio” es sustituida frecuentemente por “salvaje”. En *El vestido rosa*, el narrador habla del susto de Manuel en su primer encuentro con los indios y recuerda: “era la primera vez que veía salvajes”⁵²⁰. En las interminables descripciones de las costumbres de los indios, el narrador utiliza frecuentemente ese término: “esos salvajes, aunque desvariaban en lo general, eran industriosos en lo particular... los salvajes solían hablar con desprecio de la *baratija*”⁵²¹. Hasta los soldados de Rosas, que aparecen entre los personajes, utilizan el mismo vocablo, cuando confunden a Asís con un indio: “¡un salvaje!”.

En *La liebre*, el término vuelve como un estribillo. Tanto el naturalista inglés como el narrador se dirigen a los indios a menudo llamándolos también “salvajes”, como en esta descripción del paisaje: “unas colinas y barrancas hacían algo más entretenido el paisaje, y avanzaron por un camino o rastrillada que habían formado los salvajes en sus incesantes peregrinaciones a la laguna”⁵²².

⁵¹⁹ Aira defiende su posición con lo que él mismo llama “convención literaria”. En la entrevista con C. Alfieri vuelve sobre el tema en estos términos: “nunca me gustó eso de hablar como brutos a los brutos... He escrito novelas de ambiente de indios, por ejemplo, y algunos me reprochaban: ‘pero tus indios filosofan, parecen Bergson’. Bien, no me importa. En el fondo, todo son convenciones literarias”, *op. cit.*, p. 103.

⁵²⁰ C. Aira, *op. cit.*, p. 24.

⁵²¹ *Idem.*, p. 40.

⁵²² C. Aira, *op. cit.*, p. 72.

En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, también se usa el mismo calificativo para designar al indio. Describiendo el enfrentamiento entre indios y blancos, dice el narrador: “los salvajes disponían sólo de armas cortantes y punzantes, chuzas, lanzones y cuchillos; los blancos usaban escopeta”⁵²³.

En este sentido, *El vestido rosa* –comparable con un cuadro de costumbres de los indios– también describe a éstos como “ejércitos salvajes” nómades. Es uno de los textos que más resaltan la figura del indio. Aira narra allí las procesiones incesantes de indios que iban sin rumbo (“los indios no iban ni venían, sino que retornaban del norte en un trayecto ondulante que los hacía caer ya al oriente, ya al occidente, de su recta extraordinariamente imaginaria, sin que les importara en lo más mínimo”⁵²⁴), el desfile de los malones (“esa noche [Asís] vio pasar dos malones más, y en los días siguientes otra decena”⁵²⁵), la fisonomía de los salvajes (“se pintaban como payasos, todo el tiempo. Lo cual era también su modo de viajar: pintados. Desnudos, se oponían al vigor opaco del clima”⁵²⁶), los raptos y robos.

Ese cuadro dista mucho del que aparece en *Ema*, donde los indios viven entre picnic y excursiones, donde, apunta Lucía de Leone, ya no son salvajes o bárbaros; antes bien se muestran como refinados mandarines, señores de la guerra y de las artes menores, ávidos jugadores de torneos de elegancia que engalanan cuidadosamente su aspecto personal y sus dispendiosas sedas decadentistas.⁵²⁷

⁵²³ Es relevante a este efecto notar la diferencia que caracteriza el indio en *Ema, la cautiva* y en *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Si en éste los indios usan armas arcaicas, en el primero nos dice el narrador que “llevaban rifles modernos”. Esta perceptiva explica bien el enfoque aireano de la narrativa postregional.

⁵²⁴ C. Aira, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁵²⁵ *Idem.*, p. 24.

⁵²⁶ *Idem.*, p. 26.

⁵²⁷ L. de Leone, *op. cit.*, p. 6.

En *La liebre* también reina un ambiente similar. El viaje de Clarke permite adentrarse en las costumbres de los indios. Las guerras entre caciques parecen ser la nota más destacada en ese panorama. Pero también aparecen algunos episodios que ponen de relieve lo que venimos describiendo: el indio como salvaje. En un encuentro entre Clarke y el cacique Miltín se produce una reyerta entre los hombres de éste. El desenlace es una gran demostración de salvajismo:

...entre los salvajes que rodeaban el fogón había estallado una reyerta. El griterío era infernal. (...) El desenlace vino rápido e inesperado, y a los tres blancos les resultó escalofriante como un sueño. Un cuchillo agregó sus brillos a los de tanto músculo engrasado, y el filo abrió un ancho tajo en la garganta del disidente. Al parecer la ejecución se había realizado con la autorización del cacique que vociferaba tambaleándose. Clarke había quedado paralizado por la sorpresa. No así los indios, que en una exasperación de su violencia inútil, repitieron el tajo (incluida la forma) en el vientre del muerto, que lo tenía redondo e invitante, y metieron las manos y empezaron a tirar de los intestinos, entre gritos que pasaban de la furia a la diversión.⁵²⁸

Aira parece retomar una concepción común que ve en el indio la semilla del salvajismo; aunque, a nuestro criterio, no se trata de defender los postulados de Sarmiento o de Echeverría⁵²⁹, sino, quizás, de cambio de paradigma de lectura. La deconstrucción del mito del salvaje ya no se afirma en estos relatos como el móvil principal.

⁵²⁸ C. Aira, *op. cit.*, pp. 105-106. Es ese tipo de cuadro que retrata también *Martín Fierro* de José Hernández. Es la mejor ilustración del indio como salvaje.

⁵²⁹ Aunque Sarmiento y Echeverría coinciden en encasillar tanto al gaucho como al indio en la barbarie, Echeverría no compartía totalmente la división que hacía Sarmiento, o sea campo-barbarie / ciudad-civilización.

Cuando se evoca al indio como salvaje, se hace referencia frecuentemente a un hecho: el malón. En efecto, es una de las señas de identidad de la barbarie. El malón es como una marea humana invasora. En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Aira los describe como “verdaderos tifones humanos”, y un fenómeno rutinario que viven los ganaderos. Los objetivos principales de un malón son el robo de ganado y de mujeres, como señala Aira en esta novela: “las danzas de los jinetes salvajes llegaron a un extremo de fantasía cuando empezaron a exhibir cautivas. Este rasgo era uno de los más característicos, casi definitorio, de los malones. Junto con el robo de ganado, el de mujeres era el motivo de tomarse la molestia. De allí viene la temática de la cautiva”⁵³⁰.

En *Ema*, Aira insiste más en el robo de mujeres como principal botín de los malones: “se volvieron y el caballo corrió hasta alcanzar el grueso del malón, cargado de mujeres”⁵³¹. Aira hace hincapié en ese cuadro, aunque no insiste mucho en la violencia. Ema es raptada por un malón pero a pesar de eso, su cautiverio es aun signo de felicidad. En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, el malón se convierte en un objeto pintoresco y la violencia en una imagen artística plasmada por Rugendas.

En resumen, la presencia del indio en la obra de Aira presenta doble rostro. Si al principio el novelista nos presenta un ser dueño de una gran sabiduría, de una estética y una civilización brillantes, más tarde se aleja de esta lectura y muestra al “salvaje” como uno de los elementos de la barbarie pampeana. Esa posición es la que también observamos en la presentación de la pampa.

⁵³⁰ C. Aira, *op. cit.*, p. 74.

⁵³¹ C. Aira, *op. cit.*, p. 110.

4- La pampa: inmensidad y soledad

La pampa, al igual que sus habitantes, es uno de los grandes protagonistas del regionalismo. Es el escenario principal que alberga la primera literatura argentina. Identificada frecuentemente con la inmensidad desértica, su presencia en los relatos se ha convertido en una referencia, sobre todo cuando se habla de literatura de fronteras. Es lo que hace decir a Lucía de Leone que “si hay un territorio que es lugar por excelencia en la literatura argentina ése es el desierto, en la medida en que acarrea consigo la problemática del indio y la frontera, topografía diseñada y custodiada por el ejército *civilizador*”⁵³².

La visión de la pampa como inmensidad formada de desierto y de soledad era una concepción muy difundida entre los pensadores de la época. Sarmiento la equiparaba con “la imagen del mar en la tierra, la tierra como mapa” y su soledad con la de las “llanuras que median el Tigris y el Eufrates”, y afirmaba que “el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas las partes y se le insinúa en las entrañas: la soledad, el despoblado”⁵³³.

Ezequiel Martínez Estrada, en su “radiografía”, hace la misma observación y pone de relieve también varias características de la pampa como la inmensidad, la soledad, la incomunicación, el aislamiento y la despoblación y concluye después que “allá ha ido a refugiarse el indígena”.⁵³⁴ Ahora bien, a pesar de ser un espacio inconmensurable y habitado por el bárbaro y el salvaje, la pampa se convertirá en un objeto lírico. En efecto, los románticos la transformarán en un espacio artístico detrás de

⁵³² L. de Leone, *op. cit.*, p. 4

⁵³³ D. Sarmiento, *op. cit.*, p. 56.

⁵³⁴ Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1985, pp. 83, 84.

cuya evocación se siente toda la exaltación del color local. Ya no es una inmensidad vacía, sino un espacio altamente romántico:

Un tópico central de la cultura argentina del siglo XIX reside en la necesidad de nombrar y así colonizar literariamente un espacio peculiar, que se identifica con el vacío, para poder entonces llenarlo de significados. Es justamente la generación del 37' la que empieza a dar nombre a esas extensiones inconmensurables, designándolas bajo el término *Desierto* que acuñan para la literatura nacional, construyendo, a su vez, un conjunto de discursividades que, utópicamente, querían servir de base a una tradición para el país que sentían estar forjando.⁵³⁵

El pionero de esta creación vuelve a ser Esteban Echeverría. El cuadro que hace de la pampa es uno de los más admirables y en él se refleja el atardecer dorado, el “crepúsculo nocturno”, el tiempo tan típico de la poesía romántica.⁵³⁶ Por eso nota Lucía de Leone:

Con la publicación de *La cautiva*, Echeverría se vuelve propietario artístico de la llanura pampeana por la colonización estética del paisaje local y se produce el advenimiento de lo que estos jóvenes denominarán literatura nacional, es decir la puesta en marcha de una autonomización de la cultura argentina: se cumple con el imperativo de atender alternativamente a las preceptivas románticas al insertar héroes propiamente románticos en un ambiente telúrico y al color local en el

⁵³⁵ Lucía de Leone, *op. cit.*, p. 4.

⁵³⁶ Echeverría describe la pampa en los siguientes versos: “Era la tarde, y la hora/ en que el sol la cresta dora/ de los Andes. El desierto/ inconmensurable, abierto,/ y misterioso a sus pies/ se extiende; triste el semblante, / solitario y taciturno/ como el mar, cuando un instante/ al crepúsculo nocturno,/ pone rienda a su altivez”. E. Echeverría, *El matadero. La cautiva*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 125.

modo de representación del ambiente pampero, de las dificultades del suelo argentino, de su posición histórica y geográfica.⁵³⁷

Como Esteban Echeverría, Aira empieza también su relato por una descripción del paisaje pampeano. En *Ema, la cautiva*, la primera parte se centra en la extensión de la pampa: la monotonía del espacio (“tan invariable era la configuración de la pampa que en el curso de toda la mañana sólo tuvieron que desviarse unos cientos de metros de la línea recta”⁵³⁸), la inmensidad (“el único alivio a la inmensidad, cada dos o tres horas, estaba representado por algún ombú gigante, siempre aislado”⁵³⁹), el silencio y también el vacío (“volvían a encontrarse en la soledad de la pampa, más llana y vacía que antes”⁵⁴⁰).

Sin embargo, por otro lado, en la segunda parte del relato, Aira presenta una pampa llena de vida y de movimientos donde animales e indios protagonizan un desfile incesante. Además, ya no es un espacio tan salvaje, sino la naturaleza mansa: “las lluvias, heraldo del tiempo cálido, caían sin interrupción día y noche; nunca eran violentas, por lo general no pasaban de una delicada llovizna suspendida en el aire”⁵⁴¹. Más aún, la pampa aireana se asemeja a la imagen romántica echeverriana con descripciones como: “el sol se anunciaba con rojos espléndidos”.

Aira muestra otro rostro de una pampa muchas veces vista como salvaje y vacía. Eso lleva a Lucía de Leone a decir que “Aira pervierte la tradición y revierte el mito en la segunda zona de *Ema, la cautiva*, haciendo del desierto y de la anchura vacua un

⁵³⁷ L. de Leone, *op. cit.*, p. 4.

⁵³⁸ C. Aira, *op. cit.*, p. 9.

⁵³⁹ *Idem.*, p. 34.

⁵⁴⁰ *Ibidem.*

⁵⁴¹ *Idem.*, p. 35.

demasiado lleno, un lugar ameno de la hipercivilización donde ni siquiera los fenómenos meteorológicos más extremos resultan hostiles”.⁵⁴²

Esta doble percepción se puede explicar por la intención conciliadora que la novela plantea en muchas ocasiones. Civilización y barbarie ya no son dos conceptos dicotómicos, sino más bien dialógicos, como la imagen de los indios y los soldados salvajes que enseña la novela. La naturaleza también refleja esta doble perspectiva.

En las novelas siguientes del ciclo, la pampa viene descrita como en la primera parte de *Ema*. En *El vestido rosa*, todo es “paisaje llano y uniforme” y “soledades”. Allí ya no es cuestión de revisión de la teoría sarmentina, sino que se presenta sencillamente la pampa como hábitat del indio. *El vestido rosa* es como una odisea por la pampa. El protagonista Asís, tras un largo viaje de múltiples peripecias se encuentra con el “vestido rosa” que había perdido al principio de la historia. Su historia puede ser leída como un pretexto para una radiografía de la pampa. En efecto, el relato sigue los pasos de Asís y es como un viaje al descubrimiento de la pampa, que Aira describe como un lugar donde hasta los propios indios se pierden: “se extraviaban cotidianamente, con la puesta del sol. Se perdía la cuenta del tiempo tanto como la dirección. Las direcciones se superponían, se acumulaban”⁵⁴³.

Con la inmensidad de la pampa las referencias parecen borrarse. La extensión se convierte así en uno de los rasgos del desierto. A ella, se añade el silencio. En *El vestido rosa*, Aira recalca frecuentemente esa característica: “en la luz el plano de la pampa estaba silencioso: parecía hundido en sí mismo”⁵⁴⁴, “atravesaron en sentido inverso esa pampa bajo los fulgores del crepúsculo, más afelpado y silencioso que nunca”⁵⁴⁵.

⁵⁴² L. de Leone, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁴³ C. Aira, *El vestido rosa. Las ovejas*, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1984, p. 26.

⁵⁴⁴ *Idem.*, p. 37.

⁵⁴⁵ *Idem.* p. 75.

La mejor imagen que define la pampa es, sin duda, la del laberinto, no el circular o el de varios caminos, sino el infinito. Ésa es la visión que Aira refleja en *La liebre*. Clarke compara el desierto con Londres y pone de realce la inmensidad y el infinito como características de este laberinto (idea que quizás procede de Borges⁵⁴⁶):

... yo me crié en el campo, en Kent...Ahora, también viví en Londres, y a lo que me estaba haciendo acordar este desierto que atravesamos es precisamente a Londres, la ciudad más grande del mundo. Qué curioso ¿no? Todo parece oponerlos, pero los efectos son los mismos, incluso en los detalles. Uno toma en una dirección, por las calles, o por este descampado interminable, y la sensación de laberinto sin laberinto, de disponibilidad, de homogeneidad, son idénticos.⁵⁴⁷

Si en *El vestido rosa* y en *La liebre* Aira describe la pampa como inmensidad laberíntica, en *El bautismo* y *Un episodio en la vida del pintor viajero* hace descubrir una naturaleza pampeana muy hostil. Las violentas tormentas vuelven a adueñarse de un espacio que Aira había presentado como dócil, donde ni siquiera se notan fuertes lluvias. Su visión cambia en esos dos relatos. En *El bautismo*, el temporal es el gran protagonista. Desde la primera frase, el narrador nos ubica en un escenario salvaje:

⁵⁴⁶ La imagen de Londres y del desierto como laberintos ha sido ya referida por Borges en *El Aleph*. En el cuento “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” se pueden leer estos pasajes: “...no precisa erigir un laberinto cuando todo el universo ya lo es. Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio”, (p 152). En “Los dos reyes y los dos laberintos” es la inmensidad desértica que oficia de auténtico laberinto: “Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: ¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso. Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y sed”, (p. 158). Véase Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

⁵⁴⁷ C. Aira, *op. cit.*, 78.

De pronto, en medio de la noche de invierno más oscura y borrascosa que pudiera imaginarse, con un viento que además de traer fríos lamentables y sacudir el aire en todos los sentidos aullaba de un modo francamente incomprensible, entre nubes que pasan rozando la superficie estremecida de la pampa, un animalito subterráneo levantó vuelo involuntariamente arrastrado por las ráfagas.⁵⁴⁸

Frío, borrasca, viento y oscuridad, *El bautismo* desvela otro rostro de la pampa, el mismo que refleja *Un episodio en la vida del pintor viajero*. En esta novela, Aira narra un episodio dramático de la vida de Rugendas, cuya causa es justamente un tiempo furioso que sorprende al pintor en su viaje de documentación artística y geográfica del paisaje de la pampa. En efecto, Rugendas y su caballo fueron alcanzados de lleno por un rayo durante una travesía marcada por una gran tormenta:

La tormenta se manifestó de pronto, con un grandioso relámpago que llenó todo el cielo, tranzando una zigzagueante herradura. Tan bajo corrió que la cara alzada de Rugendas...se iluminó toda de blanco... El derrumbe imposible del trueno lo envolvió en millones de ondas. El caballo bajo sus piernas empezó a girar. No terminaba de hacerlo cuando le cayó un rayo en la cabeza. Como una estatua de níquel, hombre y bestia se encendieron de electricidad.⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ C. Aira, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁴⁹ C. Aira, *op. cit.*, p. 37.

Ese drama sufrido por el pintor (su cara era una masa tumefacta y ensangrentada, la frente tenía un hueso expuesto, y le colgaban jirones de piel sobre los ojos) es clara muestra de una pampa salvaje que dista mucho de la presentación que Aira hace en sus primeros textos.

En resumidas cuentas, podemos decir que la pampa es uno de los grandes tópicos del (post) regionalismo. Pero como en la visión de sus habitantes –el gaucho, el indio y la cautiva–, su representación deja ver cierta mitologización y diferentes apreciaciones reformulativas de la noción de barbarie que, según Sarmiento, la identifica. En su primer relato, *Ema, la cautiva*, Aira entra sutilmente en la polémica y describe la naturaleza pampeana con cierto color discordante. Por eso, Lucía de Leone cree que Aira hace una mitologización de la pampa en tanto despliega una capacidad inventiva inusual en el proceso de reivindicación de las áreas vacías y construye un desierto tan imaginativo que se afirma en la fantasía, exhibiendo un movimiento rupturista respecto a una tradición de literatura de frontera basada estrictamente en las condiciones veristas de representación estética.⁵⁵⁰ No obstante, las siguientes novelas muestran una imagen de la pampa opuesta a la que Aira idealizó en *Ema*.

El ciclo pampeano es la cuna de la literatura aireana. La temática postergional, que dominaba la literatura argentina, vuelve a ser el manantial donde se abreva la pluma de Aira, aunque con un sello típico de los 80': "los límites entre civilización y barbarie se borran, poniendo en tela de juicio todo el sistema de referencias culturales del lector"⁵⁵¹. Sin embargo, en los demás relatos que completan el ciclo, esta posición viene fuertemente matizada. El primer tema –cronológicamente– de Aira nace así de la llamada *literatura de frontera*.

⁵⁵⁰ L. de Leone, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁵¹ Silvia G. Ares, *op. cit.*, p. 6.

IV- FICCIONES DEL YO: EL RELATO DE AIRA ENTRE EL PROTOCOLO DEL PACTO AUTOBIOGRÁFICO Y EL PACTO AUTOFICTICIO.

“Todas las novelas de todos los tiempos

se orientan hacia el enigma del yo”

(Milan Kundera, *El arte de la novela*)

1- La crítica temática y el yo creador

Al centrar su línea en la estética del Romanticismo, la crítica temática se orienta también hacia uno de los elementos constitutivos de la crítica romántica: el yo creador. En efecto, la obra ya no está pensada en función de un modelo previo que habría que reproducir, sino que remite a una conciencia creadora, a una interioridad personal que hila todos los elementos narrativos.

Uno de los sostenes filosóficos y estéticos de la aproximación temática será, entonces, el “yo creador”. Para J-P. Richard, la mayoría de los críticos de inspiración temática comparten este sentimiento de plasticidad dinámica del yo. La obra literaria vuelve a representar este “pacto del yo con el lenguaje”, pacto que la crítica temática tomará como objeto. Daniel Bergez señala que ya que la obra tiene una función a la vez de creación y de desvelamiento del yo, la crítica temática presta una atención particular al acto de conciencia.⁵⁵² Este acto de conciencia se traduce en la obra aireana en un acto de presencia.

⁵⁵² Véase D. Bergez, *Methodes critiques pour l'analyse littéraire*, op. cit.

La lectura temática se organiza, pues, en torno a esta doble relación entre el sujeto y el objeto, el mundo y la conciencia, el creador y la obra. Jean Starobinski habla de una relación necesaria entre la interpretación del objeto y la presentación de sí, y define la obra como resultado de un destino vivido y un destino imaginado.

Por consiguiente, marcar el espacio temático en la obra de Aira es también tener en cuenta la implicación del yo en su obra; porque antes de ser producción o expresión, la obra es para el sujeto un medio para revelarse a sí mismo. Si hay un elemento frecuente y unitario que recorre buena parte de la narrativa aireana –pues un tema– es sin duda “la question du moi”. La ficcionalización del yo es uno de los elementos estructuradores de la narrativa aireana y acaso uno de los temas más asentados en dicha narrativa.

2- Figura del autor en la obra de Aira

Uno de los signos más manifiestos en la obra de Aira es su presencia en los escritos. Sus relatos, como diría Justo Navarro, son como “laboratorios donde el autor se transmuta en personaje de ficción”⁵⁵³. Su figura se ha convertido en una categoría artística, fomentando lo que podríamos denominar “una lectura del objeto a través del sujeto”. La narrativa de Aira se inscribe en la dinámica de las que hacen de la subjetividad y de la persona del artista su materia primordial. Éstas, denominadas “narrativas ególatras”, nacen en una época de auge de lo personal y de lo subjetivo. Aira baña buena parte de sus textos en este contexto ideológico y literario.⁵⁵⁴

⁵⁵³ El crítico hace esta comparación en el Prólogo de la obra de Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007, p. 16.

⁵⁵⁴ Manuel Alberca sitúa el auge de estas narraciones a finales de los setenta (aunque en Aira, esta forma no aparecerá hasta los noventa) y arguye que de la desaparición del autor a finales de los sesenta y durante parte de los setenta, hemos pasado sin posibilidad de continuidad a considerar la figura del autor como la primera y necesaria contextualización que la hermenéutica del texto exige, a

Cerrado el ciclo pampeano, la referencia literaria aireana se vuelve hacia el “yo”. Su narrativa, que entra en esa era de resurrección del autor –cuyos funerales se celebraron con el postestructuralismo⁵⁵⁵– presenta también todos los síntomas de esta nueva sensibilidad literaria. Podríamos incluso hablar de “Aira contra Barthes⁵⁵⁶”, porque éste leía la figura del autor como una expresión de la ideología posesiva y egoísta del individualismo burgués y como un estorbo a la libre circulación de la obra y de sus significados, mientras que Aira la considera doxa imperante, el signo de su encuentro con Borges.⁵⁵⁷

El “yo” aireano se convierte, desde entonces, en su gran orientación temática. La narración se vuelve autorreflexiva. El autor es, a la vez, punto de partida y de llegada, la obra se transforma en un escenario para la representación del yo, de sí mismo. Para Manuel Alberca, las obras de los artistas de ese nuevo período tienen un denominador común, pues transmiten la necesidad de tener, adquirir o construirse como personajes de sí mismos. La figura del autor se lee como línea temática. Por eso, tal vez en lugar de “tema”, diremos más sutilmente “tematización”, que sería esta manera de convertir el personaje del autor en el centro en torno al que gravita toda la trama novelesca. La ficción del yo se convierte en el elemento estructurador de los relatos.

Ahora bien, este yo, esta figura del autor, se mueve confusamente entre dos grandes regiones literarias –la autobiografía y la novela–, creando frecuentemente cierta ambigüedad en cuanto a su identificación. Por lo tanto, para elucidar esta

su omnipresencia como referente de la obra y a lo que es aún más novedoso: la multiplicación seriada de su figura en diversas y a veces contradictorias imágenes.

⁵⁵⁵ Los postestructuralistas habían declarado la muerte del autor, del sujeto y del hombre. Véase E. Anderson Imbert, *Modernidad y postmodernidad*, op. cit., pp. 19-20.

⁵⁵⁶ Elegimos a Barthes porque es uno de los más destacados opositores de la interpretación del texto a partir del autor.

⁵⁵⁷ En la entrevista con Carlos Alfieri, Aira muestra cómo se alejaba de la intromisión del autor en su obra –práctica tan típica de Borges– y como después vuelve a apreciar este camino: “C Alfieri-Despreció la intromisión excesiva de la vida en la literatura. C Aira: - totalmente. A eso lo llama “lo patético”... je, je. Pero en fin, a la larga me rendí a la evidencia, y creo que es un signo de madurez volver a Borges”. C Alfieri, op. cit., p. 113.

propuesta temática, en otras palabras, esta tipología del yo aireano, conviene escrutar brevemente el espacio paradójico donde se cruzan lo autobiográfico y lo novelesco.

3- Escritura autobiográfica y ficción novelesca

La ficcionalización del yo es un legado subvertido de la escritura autobiográfica. El planteamiento, escritura autobiográfica y relato ficticio, es el resultado directo de la evolución tortuosa del género autobiográfico. El distanciamiento manifiesto en el valor concedido a los hechos vividos ha llevado a muchos críticos a reconsiderar el concepto mismo de autobiografía y acuñar otros términos para definir las nuevas tendencias. ¿Pero se puede hablar de un yo a la vez autobiográfico y ficticio?

La complejidad del género autobiográfico radica en su peculiaridad de definirse, por una parte, como literatura (texto), y por otra, como elemento extraliterario (la vida del autor). Esas dos realidades, a la vez contrarias y compatibles, forman la nomenclatura autobiográfica. De allí que hablar de autobiografía y ficcionalidad remita al mismo concepto de literatura y a la vieja y eterna dualidad: realidad y ficción; una unión paradójica que Darío Villanueva considera como la clave hermenéutica del género.⁵⁵⁸

El crítico resume así la característica de la escritura autobiográfica: una combinación de nociones aparentemente opuestas pero de cuya unión nace un nuevo sentido. Esa visión coincide con la del crítico francés Philippe Gasparini, que considera

⁵⁵⁸ Sostiene Darío Villanueva: “Yo la encuentro [la clave] en la paradoja, en la figura lógica consistente en la unión de dos nociones aparentemente inconciliables de las que surge, no obstante, un significado nuevo y profundo. Son aquellas, en mi propuesta, las dos que el título de esta ponencia enuncia: realidad y ficción”. D Villanueva, “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en José María Romera (eds.), *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, UNED, 1-3 de julio 1992, Madrid, Visor, 1993, p.18.

que el relato autobiográfico es un género que se mueve con dos muletas antagónicas que, al mismo tiempo, han conseguido sostener un cuerpo:

En principe, le statut illocutoire de la fiction et celui de l'autobiographie s'opposent, s'excluent absolument l'un l'autre. Le romancier autobiographe ne réalise donc pas une impossible synthèse des codes antagonistes, mais il les confronte, il les fait coexister. Il respecte et dénonce alternativement les clauses des deux contrats, il les discute, il les négocie, sans jamais choisir. Cette ambivalence fondamentale s'articule autour de la question de l'identité du protagoniste: tantôt il est identifiable à l'auteur et la lecture autobiographique s'impose, tantôt il s'en s'éloigne et la réception trouve une dominante romanesque. Le texte est ainsi saturé par des signes de conjonction et de disjonction des deux instances.⁵⁵⁹

Esa particularidad requiere una doble lectura simultánea, como aconseja Gasparini. En efecto, esos dos sostenes de la autobiografía desorientan también al lector que está acostumbrado a hacer una distinción convencional entre los géneros, y sobre todo entre historia y ficción. Además, desde el momento en que un hecho se convierte en palabras pierde su objetividad. Es la idea que sostiene Milagros Ezquerro que recuerda: “hay que precisar que en el momento que los elementos de la vida de un

⁵⁵⁹ Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Editions du Seuil (collection Poétique), 2004, p. 13. [En principio, el estatus ilocutorio de la ficción y el de la autobiografía se oponen, se excluyen absolutamente uno a otro. El novelista autobiográfico no realiza pues una imposible síntesis de códigos antagónicos, sino que los confronta y los hace coexistir. Respeta y denuncia de manera alternativa las cláusulas de ambos contratos, las discute, las negocia, sin nunca elegir. Esta ambivalencia fundamental se articula en torno a la cuestión de la identidad del protagonista: unas veces es identificable con el autor y la lectura autobiográfica se impone, otras veces se aleja de él y la recepción encuentra un dominio novelesco. El texto está así saturado de signos de conjunción y de disyunción de las dos instancias.] Las traducciones de Gasparini son nuestras.

hombre se vuelven materia narrativa, –es decir que cambian de naturaleza–, la exactitud objetiva de los hechos cuenta menos que la función que se les concede”.⁵⁶⁰

Volviendo al planteamiento “lo autobiográfico / lo ficticio”, deducimos que se asemejan a dos partículas opuestas que forman y definen un mismo cuerpo. Muchos críticos borran pura y simplemente las fronteras entre los dos conceptos por pertenecer ambos al campo de la literatura, como por ejemplo Rosa Fernández Urtasún.⁵⁶¹

Ese planteamiento que acabamos de hacer nos permite comprender mejor y, sobre todo, situar el modelo de tematización del yo en Aira. La fuerte ficcionalidad que caracteriza sus relatos nos lleva de vez en cuando a preguntarnos si es aun lícito hablar de autobiografía. Pero, la naturaleza de las historias contadas, enraizadas en la escritura del diario íntimo, nos guía al mismo tiempo hacia una recepción también autobiográfica. .

El uso de la forma novelística como técnica narrativa se presenta como un elemento clave en la escritura autorreferencial. Por tanto, los críticos han preferido buscar otros términos que designen esa nueva sensibilidad en el género. Así, muchos hablan de novela autobiográfica, o relato autobiográfico de ficción. Pero la formulación de Jean Starobinski, “autoficción”, constituye, en nuestro criterio, uno de los más atinados a la hora de definir esa nueva forma de mezcla de lo biográfico y lo novelesco (ficticio), y el espacio donde se mueve la ficción del yo en la obra de Aira.

⁵⁶⁰ Milagros Ezquerro: « Le roman en première personne » en *L'autobiographie dans le monde hispanique*. Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix, 11, 12,13 Mai 1979, Publications Université de Provence, 1980, p. 67.

⁵⁶¹ Afirma Rosa Fernández Urtasun: “Todo lo que un hombre escribe forma parte de su biografía, y por tanto la función de la literatura es eminentemente creativa; es una manera de “autoconstruirse” del mismo modo que la ficción es una extensión del propio yo. La utilización del mismo verbo copulativo permite una identificación del sujeto y el objeto y por tanto una inversión de los términos: toda autobiografía es ficción y por tanto literatura”, *Autobiografías y poéticas: confluencias de géneros narrativos*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000, p. 544.

4- La autoficción

El modelo aireano de la tematización del yo es la autoficción. El yo, convertido en tema, se ficcionaliza, arropándose del estilo autobiográfico. La autoficción, modelo intermedio entre la autobiografía y la novela, se ha convertido en un fértil campo de experimentación literaria. Manuel Alberca explica su auge por el advenimiento de una nueva época marcada por una fuerte impronta narcisista, la postmodernidad:

Me atrevo a considerar la autoficción literaria y plástica como un fenómeno cultural, que confluye o guarda una evidente sintonía con algunas de las principales bases del ideario postmoderno, como la plasmación de un sujeto neo-narcisista y la concepción de lo real como simulacro.⁵⁶²

La autoficción es el término acuñado por Jean Starobinski para denominar determinada escritura que se mueve entre las fronteras nebulosas de la autobiografía y la novela. Es una de las modalidades de la escritura del yo. Tiene como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato, identidad que también define la autobiografía. Pero la particularidad de la autoficción es que, antes que nada, es una novela, un relato de ficción aunque narrado y protagonizado por el mismo autor. Su parentesco con la autobiografía constituye una de sus principales señas de identidad. Por eso, Manuel Alberca la califica de “hija” o “hermana”. Para el crítico, la autoficción tiene un notable parentesco con la novela autobiográfica y forma parte de la tradición novelesca que se sirve de la autobiografía, e invade y conquista las competencias de ésta para la invención novelesca.

⁵⁶² *Idem.*, p. 45.

Para definir la autoficción, diremos sencilla y resumidamente con el mismo crítico que se trata de una ficción (novela del yo), en la que el autor se convierte en el protagonista de una historia totalmente fabulada.⁵⁶³ Gérard Genette aboga por esta misma línea y la define como un relato en el que el autor advierte: “yo, autor, voy a contar una historia cuyo protagonista soy yo, pero no me ha ocurrido”, o, en otra expresión, “soy yo, pero no soy yo”.⁵⁶⁴ Esta otra definición de Alberca es, a este respecto, canónica:

De manera resumida, diré que la autoficción es al menos para mí, un relato, presentado como ficción, en el que el autor manifiesta la determinación de ficcionalizar su vida, y en el que, como demostración textual de dicha intención, el narrador /protagonista o alguno de los personajes comparte el mismo nombre propio con el autor o traza alguna relación identitaria con él. Así pues, una autoficción, aunque es una novela parece una autobiografía y bien podría ser que lo fuera de verdad, pero también su simulación, es decir una pseudo-autobiografía o unas memorias ficticias en las que el autor es también personaje.⁵⁶⁵

Aira teje muchos de sus relatos con este hilo autoficticio. Es el principal protagonista y narrador de los sucesos. Se autofabula en sus textos. La historia nace de un dato biográfico —o utiliza algunos— pero desemboca en seguida en una narración de hechos imaginarios y a veces imposibles. Manuel Alberca señala a César Aira entre los pioneros de esta forma narrativa que él bautiza como “autoficciones fantásticas”. Para el crítico, en estas formas narrativas el escritor se encuentra en el centro del texto como en una autobiografía (es el héroe), pero transfigura su existencia y su identidad en una

⁵⁶³ *Idem.*, p. 126.

⁵⁶⁴ Véase Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, collection « Poétique », 1991.

⁵⁶⁵ Manuel Alberca, “Una lectura transitiva de César Aira”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 665, noviembre 2005, p. 85.

historia irreal, indiferente a la verosimilitud. La novela que Alberca toma como paradigma es *Cómo me hice monja* donde lo fantástico transcurre en medio de lo biográfico.

En el análisis del relato autoficticio, y sobre todo de la llamada “autoficción fantástica” por Alberca, importan menos los datos biográficos que su utilización como punto de partida. En efecto, el autor no toma su vida como meta o referencia, sino como médium, como artificio. Lo que la autoficción pone de realce es la capacidad de inventar una historia a partir de la vida y de las fantasías de la vida. Convierte al autor como manantial temático, como savia de su pluma. Por eso, subraya claramente Manuel Alberca que, aunque el punto de partida es un dato de la biografía del escritor, lo importante es la invención, pues el autor, en un movimiento de alejamiento máximo a su persona llega a burlarse de sí mismo y de su propio pasado y termina por confluir en una identidad imaginaria.

Por lo tanto, desde nuestra perspectiva lectora, se tratará de comprender cómo Aira se sirve de esta forma narrativa para convertirse en el principal protagonista de su obra, la fuente de donde emana la trama de sus relatos, el germen de la experimentación narrativa, tejiendo un universo literario entre lo novelesco y lo biográfico, un doble registro que define el relato autoficticio.

4-1- Doble identidad narrativa

En una entrevista, Aira define así su “método práctico de escritura”: “escribo mis novelas casi como diarios íntimos. Empiezo a partir de una historia, de algo que

surge y me parece atractivo, sugerente, o por lo menos potable, y arranco a ciegas, no sé muy bien hacia donde va a ir el texto...⁵⁶⁶”.

Dicho método constituye el núcleo de su narrativa autorreflexiva. En efecto, las novelas siguen las huellas del diario íntimo sin llegar a serlo. Las historias parten de datos reales vividos pero su representación deja siempre un espacio que les separa del diario. Es como una simulación, un calco infiel. Sin embargo, la densidad autobiográfica permite mantener ese vínculo con el género. La semejanza con el diario íntimo es engañosa. El argumento transcurre en el territorio de la ficción. Entonces, la recepción es puramente novelesca, aunque aparezcan elementos relacionados con su vida.

Ahora bien, estos dos registros nos permiten hablar de autoficción, es decir relato leído desde dos ángulos: ficticio y biográfico. Las dos lecturas se ofrecen no sólo dentro de un mismo relato, sino también mediante cada uno de los textos aireanos. Unos se inclinan hacia la lectura autobiográfica y otros dejan claro su propuesta novelesca, o sea ficticia.

Aun, hablar de autoficción es hablar de doble registro, de doble lectura porque su territorio se enmarca entre dos pactos, el autobiográfico y el novelesco. La autoficción, precisa a este respecto Manuel Alberca, está a caballo entre estos dos pactos narrativos, acercándose o alejándose del novelesco unas veces y otras veces del autobiográfico, y propone una lectura alternativa en un ir y venir entre ambos.

Entre las novelas unas se orientan más hacia uno u otro lado según los datos biográficos novelados pero sobre todo según la historia narrada. Ambas propuestas de ficción del yo se leen en su narrativa, prestándose a veces a cierta confusión en la recepción.

⁵⁶⁶ “Carlos Alfieri”, *op. cit.*, p. 109.

Así, podríamos destacar dos tendencias en este análisis de la autoficción: distinguiremos, por una parte, relatos cuyo argumento responde en integridad a la realidad, y por otra, la recepción novelesca, compuesta por los que se basan en la pura ficción –que M. Alberca denomina “autoficción fantástica”. Aunque cabe señalar que en la primera categoría lo biográfico no excluye lo ficticio; al contrario, se apoya sobre éste para desarrollarse. En el segundo grupo lo novelesco tampoco deja de hacer incursiones en el campo autobiográfico. Por lo que veremos que varios relatos son presas de la ambigüedad.

4-2- La lectura autobiográfica

La figura de Aira es omnipresente en sus novelas. Sus vivencias diarias constituyen el fundamento literario de su narrativa. Él mismo afirma en una entrevista: “mis novelas son mi auténtico diario, porque en ellas improviso y voy registrando gran parte de lo que me va pasando, desde algo que veo en la televisión hasta mi vida familiar, conversaciones, lecturas, etc.”⁵⁶⁷. De esta manera, sus relatos se vuelven el receptáculo de su vida, práctica propia de la literatura autorreferencial, inscribiendo buena parte de sus relatos en la línea de la escritura autobiográfica. El texto suele construirse en torno a una anécdota vivida, alrededor de la cual va tejiendo toda una serie de historias reales, verosímiles o inventadas.

Como ilustración de esta estética, se perfilan *Cumpleaños* y *El tilo*, dos novelas que se nos presentan como más enraizadas en el modelo autobiográfico, sobre todo la segunda. *El tilo* hace hincapié en la infancia en Pringles, particularmente la vida familiar y la actividad política de su padre. La narración tiene tono de testimonio. El

⁵⁶⁷ César Aira, “Mis novelas son mi auténtico diario”, en *Lateral*, mayo 2004, p.7.

autor nos informa no sólo de su infancia, sino también de la actividad de sus padres en aquel entonces:

Yo nací en 1949, en el clímax del régimen peronista. Mis padres no eran muy jóvenes cuando yo nací, es decir no fui uno de esos hijos automáticos del proletariado, que nacen por imposición biológica no bien sus padres dejan la infancia. En mi caso hubo planificación familiar, como lo prueba el hecho de que fui hijo único.⁵⁶⁸

Al leer esa novela, nos damos cuenta del fuerte tono autorreferencial. No relata una historia con principio y fin, sino que se centra más en la vida familiar y sobre todo en la vida bajo el peronismo haciendo una radiografía de las relaciones dentro de la familia Aira, y particularmente entre el padre y el régimen peronista. Dice de su padre por ejemplo:

Sucedía que mi padre en su juventud había sido católico militante; más que eso: fanático. Hombre de iglesia, de comunión diaria, creyente devoto, soldado de las huestes de María... Pero después de los hechos de 1954, cuando la ruptura de Perón con los curas, no volvió a pisar una iglesia nunca más en toda su vida.⁵⁶⁹

En *Cumpleaños*, igualmente, se nota de forma explícita la vocación autobiográfica. El texto, escrito en 1999 –como figura en la firma, en la última página –, corresponde sin duda con los 50 años de Aira, como él mismo lo dice desde la primera línea: “hace poco cumplí cincuenta años, y había acumulado grandes expectativas con la fecha, no tanto por el balance de lo vivido que podría hacer entonces como por la renovación, el recomienzo, el cambio de hábito”⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ C. Aira, *El tilo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editores, 2003, pp. 15-16.

⁵⁶⁹ *Idem.*, p. 19.

⁵⁷⁰ C. Aira, *op. cit.*, p.7.

Incluso el mismo Aira declara su intención de autobiografiarse. Señala en otro pasaje: “dadas las premisas de mi proyecto, el único particular sobre el que podría ponerme a escribir soy yo mismo. El punto donde se particulariza lo particular, donde se historiza lo histórico, soy yo”⁵⁷¹. Así pues, Aira se afirma como tema y protagonista de su obra.

Esos textos son, por ejemplo, relatos que se inclinan hacia una lectura autorreferencial –*El tilo* en particular. Aunque son novelas, destacan por la densidad y la intención autobiográfica.⁵⁷² En los demás casos, lo imaginario y lo inventado se apoderan tanto del argumento que se disuelve la perspectiva autobiográfica. Entonces la lectura bascula en el territorio de lo puramente novelesco y fantástico.

4-3- La recepción novelesca

En los relatos que integran esa tendencia, lo imaginario y lo inventado forman la base de la historia. Aira se inventa aventuras. Su vida se escurre en lo maravilloso. Pero esos relatos también se moldean con los rasgos del género autobiográfico. Algunos se arropan, según Gasparini, con el “protocolo propio de la autobiografía”. Los elementos de la biografía de Aira se mezclan con esas historias fantaseadas, convirtiendo la obra en una pseudo-autobiografía. Pero ésta es la vertiente de la autoficción más cultivada

⁵⁷¹ *Ídem.*, pp. 79-80.

⁵⁷² A este tipo de autoficción, Manuel Alberca la llama “autobioficción” y da el ejemplo de *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa o *La habana para un infante difunto* de Guillermo Infante Cabrera: “*La tía Julia y el escribidor*, que toma como punto de partida y desarrolla unos episodios de la vida amorosa de Mario Vargas Llosa, es sin duda una de las mejores autoficciones hispánicas que conozco, pues en ella su autor logró sintetizar lo ficticio y lo vivido con grandes dosis de humor e imaginación. El ejemplo de ficcionalizar la vida amorosa o algún pasaje de ésta, llevado a cabo por el escritor peruano fue seguido posteriormente por Guillermo Cabrera Infante en *La habana para un infante difunto* (1979) y Carlos Fuentes en *Diana o la cazadora solitaria* (1994). Pero, sin duda, la novela de Vargas Llosa consigue con su estructura narrativa alterna y con su fusión de elementos ficticios y autobiográficos un ejemplo perfecto de autobioficción”. *Op. cit.*, p. 195.

por Aira. Un relato en el que lo biográfico no es más que una apariencia, una ilusión. El autor es narrador, protagonista pero la historia es irreal, inventada o fantástica.

En esta línea se inscriben relatos como *Cómo me hice monja*, *El congreso de la literatura*, *La serpiente*, *El llanto*, *La costurera y el viento*, *Embalse*, “El espía” en *La trompeta de mimbre*, *Un sueño realizado*. En efecto, esas novelas rozan la línea autobiográfica pero se destacan más por su simulación, su falsa apariencia autorreferencial. Lo que las caracteriza primeramente es su estatus de ficción. Sandra Contreras habla de la “invención” como la piedra angular de su narrativa. Por eso, el resultado es esa peculiar escritura autorreferencial. Lo más importante no son los elementos biográficos diseminados en la historia, sino el tejido novelesco utilizado para moldear el texto. Como dice Silvia Adela Kohan, hablando de esos tipos de relatos, “son novelas que parten de un dato vivido por el autor para convertirse en artefacto de ficción”⁵⁷³.

Philippe Lejeune sitúa la problemática a nivel de la “credibilidad” de la historia y propone un criterio de diferenciación para el lector: para que el lector considere una narración aparentemente autobiográfica como una ficción, como una “autoficción”, hace falta que perciba la historia como imposible, o incompatible con una información que ya tenía.⁵⁷⁴

La naturaleza de las historias narradas es la primera señal del tipo de texto que tenemos. En el caso preciso de Aira, la dimensión fantástica es, sin duda, el primer elemento identificador de esa ficción. Lo fantástico absorbe a lo autobiográfico, a pesar del yo narrativo y el nombre propio que estructuran la historia. En esta “autoficción fantástica”, el yo se proyecta en la ficción. El *bios* se pulveriza y abre el camino al *auto*.

⁵⁷³ S. A. Kohan, *De la autobiografía a la ficción. Entre la escritura autobiográfica y la novela*, Barcelona, Grafein Ediciones, Colección Escritura Creativa, 2000, p. 27.

⁵⁷⁴ Véase Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Edition du Seuil, Collection Poétique, 1986.

Manuel Alberca señala, a este efecto, a Aira como un icono y a *Cómo me hice monja* como paradigma de esta estética:

Entre estas autoficciones [fantásticas], cabe incluir buena parte de las novelas de César Aira, en las que el autor mezcla elementos biográficos comprobados con otros deliberadamente irreales, imposibles y fantásticos. El relato resultante adquiere la forma de una pseudoautobiografía imposible, que deriva desde un punto de partida de verosimilitud biográfica a un resultado decididamente antirrealista. La novela de César Aira *Cómo me hice monja* es un ejemplo de autoficción de esta clase, pues, además de ficcionalizar la identidad nominal de autor y personaje (el narrador-protagonista se llama César o Cesítar Aira), todo el relato en su conjunto supone una alteración de los principios de la poética realista.⁵⁷⁵

En efecto, como bien apunta el crítico, el título *Cómo me hice monja* nos hace pensar en el modelo autobiográfico espiritual y tradicional. Sin embargo, la novela propone otro rumbo y cuenta una historia breve de una intoxicación de Aira niño por un helado, que le valió una enfermedad y una estancia en el hospital, el encarcelamiento de su padre por matar al heladero y sobre todo el secuestro y la muerte del mismo Aira por venganza de la mujer del heladero. Una historia con un desenlace extraordinario pero que nos sume de lleno en el modelo autobiográfico. Ya desde el principio aparecen los primeros indicios:

Mi historia, la historia de cómo me hice monja, comenzó muy temprano en mi vida; yo acababa de cumplir seis años....Nos habíamos mudado a Rosario. Mis primeros seis años los habíamos pasado, papá, mamá y yo,

⁵⁷⁵ Manuel Alberca, *op. cit.*, p. 191.

en un pueblo de la provincia de Buenos Aires del que no guardo memoria alguna y al que no he vuelto después: Coronel Pringles.⁵⁷⁶

La historia se centra en la infancia con los rasgos del esquema autobiográfico: lugar de nacimiento, recuerdos, familia (composición y característica), edad, el nombre del autor, la primera persona. Sin embargo, la vertiente que toma la historia y el final nos llevarán a hablar de una historia deformada. Aira toma del relato autobiográfico sus componentes formales con los que construye una historia que se columpia entre la realidad y la ficción, o como queda planteado antes, entre la autobiografía pura y la fantasía. Por eso, cuando le preguntaron si “se podría hablar entonces de una digresión autobiográfica como hilo conductor de sus libros” contesta: “totalmente. Es una técnica mediante la cual logro que sea imprevisible, de modo que el lector no sabe qué va a relatarse en la página siguiente...”⁵⁷⁷.

Tal vez por esa práctica señala Manuel Alberca que “los hechos y datos verídicos de la biografía de Aira son sólo el punto de partida, pues enseguida quedan pulverizados por la irrupción de meteoritos inverosímiles (...), que desautomatizan la lectura autobiográfica-realista”⁵⁷⁸.

A pesar de la presencia de esos elementos ficticios –algo que se debe a su característica de novela–, *Cómo me hice monja* es uno de los relatos que más hacen hincapié en la vida de Aira. El disfraz que Aira ha utilizado parece haber recibido el eco de las palabras de Vargas Llosa cuando desvela los hechos que fueron las raíces de *La casa verde*:

Las experiencias personales (vividas, soñadas, oídas, leídas) que fueron el estímulo primero para escribir la historia quedan tan maliciosamente

⁵⁷⁶ C. Aira, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁷⁷ César Aira, “Mis novelas son mi auténtico diario”, en *Lateral*, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁷⁸ Manuel Alberca, “Una lectura transitiva de César Aira”, *op. cit.*, p. 85.

disfrazadas durante el proceso de la creación que, cuando la novela está terminada, nadie, a menudo ni el propio novelista, puede escuchar con facilidad ese corazón autobiográfico que fatalmente late en toda ficción.⁵⁷⁹

Son muchas las novelas que se inscriben en esta línea. En *La serpiente* la historia arranca con un viaje de Aira y su familia pero termina en el corazón de lo fantástico: una actuación teatral con serpientes. *La costurera y el viento* sigue el mismo modelo. Empieza con un juego de infancia y desemboca en una historia totalmente imaginaria: un viento que habla, una costurera que vuela. *El llanto* se asienta en la ficción pura. La historia de amor entre Aira y su esposa, llamada aquí Claudia, es una pura invención. *El juego de los mundos* escenifica una disputa entre Aira y su mujer Liliana a causa de su hijo Tomasito. En *El congreso de la literatura*, gigantescos gusanos clonados por Aira invaden la ciudad venezolana, Mérida. Todos esos textos convierten su obra en un bastión de la autoficción.

Tal vez es necesario llamar la atención sobre esa división que hemos hecho de la narrativa de Aira. No se trata de dos formas de escrituras opuestas, sino de dos tendencias que se perfilan en las nebulosas fronteras de la autoficción; una más enraizada en el género autobiográfico, y otra más alejada y más apócrifa, otra que se quiere pura novela, pura ficción.

⁵⁷⁹ Mario Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Fábula Tusquets Editores, 2001, pp. 11-12. (La primera edición es de Cuadernos Marginales, 1971.) Vargas Llosa revela en ese pequeño ensayo el hilo autobiográfico que le permitió tejer *La casa verde*. La historia es semejante a la de *Cómo me hice monja*. Todo ocurre en un traslado a otra ciudad durante la infancia, un fenómeno que Sylvia Molloy describe como típico de las autobiografías hispanoamericanas. Dice Vargas Llosa: “el origen de esta novela en mi vida ocurrió hace veintitrés años (yo ni lo sospechaba, desde luego), en 1945, cuando mi familia llegó a Piura por primera vez. Vivimos allí sólo un año, luego mi madre y yo nos marchamos a Lima. Ese año que pasé en Piura, cuando era un mocoso de nueve años, fue decisivo para mí”, (p. 13). Pero lo más relevante entre ambos tal vez es cómo, a través de la ficción, transmiten hechos reales que marcaron profundamente su infancia.

Lo que podemos apuntar sin equivocarnos es que Aira ha encontrado en su vida un laboratorio fructífero para la experimentación literaria. Sus vivencias son su fuente más rica. Es el punto de partida y de llegada de sus relatos. En fin, el tema mismo de sus escritos. Lo que dice Silvia Adela Kohan, a ese propósito, puede valer en Aira como paradigma: “la vivencia interior del autor supera a todas las llamadas fuentes procedentes del exterior. Todos los escritores coinciden en que la experiencia personal es el centro del proceso creativo”⁵⁸⁰. Su narrativa simula el binomio vida–literatura, entronizando al “yo” como principal referente de sus tramas novelescas.

Hablar de la “ficción del yo” o “autoficción” en la obra de Aira es ver este yo estampado con los principios del relato autobiográfico y alejarse de éste para diluirse en el imperio de la ficción. Lo que más sobresale es el carácter ficticio. Por lo tanto, no se tratará de ningún modo de partir de un relato para reconstruir la vida de este yo, o partir de un texto para identificar la persona social como quería Sainte-Beuve, sino de mostrar cómo este “otro yo”, que proponen Proust y Borges, se representa en el terreno ficticio, que es la novela.

Por lo tanto, aunque se hable de la existencia y la presencia de Aira en sus novelas, no es prioritario una investigación o una veracidad biográfica. Todo es novela, pues ficción. Porque Aira no pretende tampoco reconstruir su vida como un autobiógrafo. No obstante, por ficticias que parezcan sus novelas, no dejan de revelarnos algo sobre la personalidad del autor: su vida, su poética, su familia, su infancia, etc. Y esos elementos forman la estructura de la autoficción. Así, la cuestión es ahora cómo se realiza este yo en una actitud aparentemente contradictoria.

⁵⁸⁰ S. A Kohan, *Escribir sobre uno mismo. Todas las claves para dar forma literaria al material biográfico*, Barcelona, Alba Editorial, 2002, p. 12.

5- Estrategias autoficcionales: la imitación del “protocolo” del pacto autobiográfico

Las novelas de Aira no se quieren autobiográficas, sino que se barnizan con el “protocolo” típico del pacto autobiográfico: la identidad de autor, narrador y personaje. En efecto, este logotipo –que permite identificar un texto autobiográfico según las teorías de Philippe Lejeune– constituye las principales bases estructurales de varios de sus relatos. Si nos limitamos a este nivel, podríamos hablar directamente de relato autobiográfico. Por lo menos, es lo que establecen las teorías de uno de los críticos pioneros del género. Pero nosotros preferimos hablar de “protocolo”; porque si los relatos se estructuran con estos pilares del género autobiográfico no tienen intención de considerarse como tal. Por consiguiente, lo que hacen es imitar estos requisitos del pacto autobiográfico para luego alterarlos en la historia narrada.

5-1- El “pacto autobiográfico” de Aira

En este punto nos proponemos cotejar la “propuesta” autobiográfica de Aira a la luz de las teorías de Lejeune.⁵⁸¹ Philippe Lejeune es uno de los precursores de la crítica autobiográfica. Sus estudios siguen siendo el canon de la crítica del género. Sus teorías son una referencia para muchos trabajos que se han hecho en este campo, como bien reconoce un crítico como Manuel Alberca –que se ha apoyado en los trabajos de Lejeune– cuyos estudios también destacan en las teorías de la autoficción. Su esquema⁵⁸² de análisis constituye un nítido baremo para un acercamiento a un texto

⁵⁸¹ Véase Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

⁵⁸² Lejeune ofrece un cuadro en el que, a partir del nombre del personaje y el del autor, distingue tres pactos: novelesco, pacto 0 y autobiográfico. Pero en su esquema aparecen dos casillas vacías que

autobiográfico. Para Lejeune, el principio definitorio de la autobiografía es la identidad. El autor debe ser el narrador y el personaje principal.

Hablar de relato autobiográfico en nuestro caso significa, pues, que el mismo Aira es el que narra la historia, una historia protagonizada por él. En muchas novelas, esa identificación se manifiesta explícitamente. En *Cómo me hice monja*, el lector no encuentra dificultad en ver que es el mismo César Aira quien recuerda su infancia a través de una anécdota. La identidad entre narrador y personaje se percibe a lo largo del texto, y en muchos pasajes como éste en el que cuenta cómo se había escondido durante mucho tiempo cuando fue a visitar a su padre en la cárcel:

Fue, como digo, un episodio prolongado. Duró toda la tarde y toda la noche. Me encontraron a las diez de la mañana siguiente. La busca a que dio lugar mi desaparición, la viví como una fantasía en ausencia (...). Inclusive oí voces que me llamaban; las oí sonar por altavoces: “El niño César Aira...”, “el niño César Aira...”.⁵⁸³

Ese párrafo demuestra que el narrador es el niño Aira y cuenta su desaparición, lo que remite a una identidad: Aira = narrador = protagonista. En otras novelas, esa

van a ser aprovechadas por muchos escritores. Reproducimos a continuación el cuadro, traducido directamente. *Op. cit.*, p. 28.

Nombre del personaje	≠ nombre del autor	= 0	= nombre del autor
Pacto			
Novelesco	1 a NOVELA	2 a NOVELA	
= 0	1 b NOVELA	2 b Indeterminado	3 a AUTOBIOGRAFÍA
Autobiográfico		2 c AUTOBIOGRAFÍA	3 b AUTOBIOGRAFÍA

⁵⁸³ C. Aira, *op. cit.*, p. 60.

identidad se percibe a través de otros mecanismos muy típicos del género autobiográfico y frecuentes en el relato aireano. En efecto, en muchos textos aparecen su hijo Tomás (Tomasito), su mujer Liliana, y sus amigos. De esta forma, esas referencias revelan siempre el disfraz empleado para esconder su identidad. Podemos leer, por ejemplo, en *Cumpleaños*: “al fin se lo pregunté a Tomasito, con cierta cautela, porque mi hijo es bastante cascarrabias”⁵⁸⁴.

En suma, se puede observar que varias novelas de Aira se adhieren al pacto de Lejeune, centrándose, según las teorías del crítico, en el modelo autobiográfico. El autor, Aira, es a la vez narrador y personaje.⁵⁸⁵ Esa identidad es más evidente en el caso de Aira por un uso muy frecuente de los dos procedimientos medulares de la escritura autobiográfica: la narración en primera persona y el nombre propio.

5-2- El yo narrador

La primera persona es una de las principales marcas lingüísticas de un relato autobiográfico. Permite establecer además, en muchos casos, la relación de identidad entre el narrador y el personaje principal. En efecto, implica la identificación con dos instancias de la narración: la función narradora y la función actancial. Generalmente, cuando hay primera persona en un relato, el narrador es el protagonista. Esa correspondencia facilita pues la identificación con el autor. Philippe Lejeune reconoce que la identidad del *narrador* y del *personaje principal*, que supone la autobiografía, se

⁵⁸⁴ C. Aira, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁸⁵ Sin embargo, *Las curas milagrosas del Doctor Aira* no parece respetar este principio, siendo el narrador (en tercera persona y desconocido) diferente del personaje. No obstante, para Lejeune hay también identidad pero “establecida indirectamente... por la doble ecuación: autor = narrador, y autor = personaje”, de allí se deduce que “narrador = personaje incluso si el narrador queda implícito”.

marca muy a menudo por el empleo de la primera persona.⁵⁸⁶ Con el yo narrativo, la persona que escribe habla de su propia vida y se expresa de manera directa, poniendo de realce su protagonismo.

Si intentamos hacernos una idea de ese uso en los relatos de Aira, podemos afirmar, sin equivocarnos, que buena parte de los relatos se narran en primera persona. Ya desde el principio, y particularmente en la primera línea, Aira nos invita a una lectura autobiográfica por el uso del “yo” narrativo.⁵⁸⁷

El resultado de esa omnipresencia del “yo” es la tendencia fuertemente autobiográfica de sus textos si nos atenemos a lo que dice Lejeune. La primera persona es la primera señal que nos orienta hacia una escritura autorreflexiva. En un texto aireano, la primera persona es como un espejo que refleja explícitamente al autor. Aira no suele esconderse a través de la ficción, aunque lo que escribe lo aparenta mucho. La primera cláusula del contrato sellado con el lector es revelarse como narrador de su propia historia, por lo cual identificarlo resulta fácil.

Con ese modelo narrativo, Aira sigue la tradición del relato autobiográfico en la que la narración en primera persona es considerada como pieza motriz. El “yo narcisista”, como se le suele llamar, es la seña de identidad, o en un término más moderno, el ADN de la narrativa reflexiva de Aira.

Genette corrobora la tesis de Lejeune y habla en este caso de “autobiografía autodiegética” en la que la narración se hace en primera persona, y en la que hay

⁵⁸⁶ Ph. Lejeune, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁸⁷ Las novelas siguientes son ejemplos de uso recurrente. *Cómo me hice monja*: “mi historia, la historia de cómo me hice monja, empezó muy temprano en mi vida”, *Cumpleaños*: “hace poco cumplí cincuenta años, y había acumulado grandes expectativas con la fecha...”. *El tilo*: “yo le había puesto el nombre de Tilo Monstruo. Lo miraba con cierto pavor, o por lo menos respeto, pero también con cariño...”. *El juego de los mundos*: “en una época del futuro se había puesto de moda el juego de los mundos,... Mi hijo mayor se había hecho muy aficionado a él”. Igual ocurre con las novelas *La serpiente*, *Cómo me reí*, *El congreso de la literatura*, *El llanto*, *La costurera y el viento*, *El sueño realizado*, “El espía” en *La trompeta de mimbre*.

identificación entre autor, narrador y personaje. Pero este “yo enunciator” suele fragmentarse en varios “yoes” que corresponden, en nuestro caso, con las voces de Aira niño, adulto, autor, escritor, padre de familia etc.

El ejemplo más característico es *El tilo*. La voz del narrador Aira se desdobra y corresponde con la voz del que escribe, la voz del adulto que recuerda y, en determinados relatos, la voz del niño que narra. El yo se fragmenta en “yoes” y la narración se efectúa mediante tres instancias que nacen de una misma voz. La voz adulta interrumpe muy a menudo las narraciones del niño Aira como ocurre en el último párrafo de *El tilo*: “ahora que lo escribo, me doy cuenta de que yo también he pasado estos años poniendo una fe absoluta en la eficacia del brebaje”.

El tilo recoge además los diferentes momentos que intervienen y acompañan al yo en un texto autobiográfico: “el momento en que se escribe, el momento en que se recuerda y el momento que se recuerda”⁵⁸⁸.

En otras novelas, lo que observamos es la constancia de una sola voz. En *Cumpleaños*, el sujeto de la enunciación es el escritor. En ese relato, Aira narra su breve estancia en Pringles durante la cual escribe la misma novela. La única voz que se escucha es la del escritor, que así se afirma él mismo: “hoy vine a Pringles, por una semana. El capítulo anterior lo escribí por la mañana, en el café del Avenida, que estaba enteramente vacío como suelen estar los cafés aquí, bajo la mirada de la mesera”⁵⁸⁹.

En síntesis, la primera persona suena como un estribillo en los textos de Aira y, por consiguiente, representa una pieza clave para la identidad “autor, narrador y personaje”. Desde esa perspectiva, podemos concluir que sus textos se adhieren al pacto autobiográfico de Lejeune en cuyo decálogo figura también el uso del nombre propio.

⁵⁸⁸ Salustiano Martín, “Hacia una tipología de las estructuras de la instancia enunciativa en la escritura autobiográfica”, en *Escritura autobiográfica, op. cit.*, p. 290.

⁵⁸⁹ C. Aira, *op. cit.*, p. 21.

5-3- La identidad onomástica

El nombre propio es otro rasgo de la presencia del autor en el texto y reafirma al mismo tiempo el proyecto autobiográfico. El autor que pone su nombre en sus escritos asume plenamente la identidad. La correspondencia de nombre es, por un lado, un signo de realidad y, por otro, criterio del pacto de Philippe Lejeune:

L'autobiographie (récit contenant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps que l'autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai).⁵⁹⁰

Al dejar su nombre en el relato, el autor hace como si pusiera una firma que le reconozca como dueño de la historia, reafirmando el contrato de identidad con el lector. Sin duda, el nombre propio es el signo más explícito para identificar autor y narrador-personaje. En Aira, su uso es una práctica muy recurrente. Bajo todas las formas (César Aira, César, Aira, Cesítar, Doctor Aira) arropa sus historias con su propio nombre. En *Cómo me hice monja*, su nombre se repite muchas veces e incluso en tono narcisista: “el colectivo iba medio vacío, pero ella hablaba para el público, me colmaba de mimos, me llamaba por mi nombre todo el tiempo, César, César, César. A mí me encantaba que pronunciaran mi nombre, era mi palabra favorita”⁵⁹¹.

⁵⁹⁰ Ph. Lejeune, *op. cit.*, pp. 23-24. [La autobiografía (relato que cuenta la vida del autor) supone que haya *identidad de nombre* entre el autor (tal como figura, por su nombre, en la cubierta), el narrador del relato y el personaje del que se habla. Es un criterio muy sencillo, que define al mismo tiempo que la autobiografía, todos los demás géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo).] Traducción nuestra.

⁵⁹¹ C. Aira, *op. cit.*, p. 94.

Esa identidad, que se expresa a través del nombre propio, es para nosotros una manera directa de fomentar e invitar a una lectura autorreferencial. Eso hace que el nombre propio en los relatos de Aira aparente, a veces, una anteojera que él mismo pone al lector. Tal vez, por eso, advierte Manuel Alberca:

La propia evidencia del nombre propio, la identidad que queda consagrada en el texto novelesco, bloquea la lectura autobiográfica de la novela, al mismo tiempo que le otorga al autor toda la libertad para hablar de sí mismo sin levantar sospechas y sin necesidad de disimulos, pues, bajo la máscara del nombre propio, César Aira queda facultado para ser él mismo, es decir, para representar la legión de “yos”, que el nombre ata y sujeta, camufla y revela en un juego de apariencias reales y ficticias.⁵⁹²

En términos más sencillos, podemos decir que el nombre propio, muy frecuente en los relatos de Aira, permite establecer la identidad “autor, narrador y personaje”; aunque veremos en otros relatos que no es más que ropaje para la ficción autobiográfica.⁵⁹³

El estilo de Aira juega, por tanto, con esas dos características del relato autobiográfico: la primera persona y el nombre propio. Muchas veces prescinde del

⁵⁹² Manuel Alberca (2007), *op. cit.*, p. 88.

⁵⁹³ Cabe señalar que en otros relatos no aparece el nombre de Aira. En *El tilo* sólo tenemos un “yo” narrativo que, como en un soliloquio, va contando su vida, aunque el lector lo identifica a través de otros mecanismos. En *Cumpleaños*, el nombre de Aira tampoco aparece, pero ya lo identifica el lector desde la primera frase o incluso desde el título. Además la novela está firmada en 1999, correspondiendo con sus cincuenta años. Pero ese anonimato (aparentemente falso) tampoco esconde la identidad del autor; todo lo contrario, hace que el yo narrador asuma toda la carga autobiográfica y revele esa identidad. Para Philippe Gasparini, esa ausencia de nombre del narrador es para el autor una manera de asumir sin intermediario su discurso, y añade que “en esa óptica, el sujeto que se narra, desprovisto de identidad onomástica, remite inevitablemente al único individuo quien, desde la página del título, acepta encargarse del relato, el autor”. Manuel Alberca comparte la misma opinión y sostiene: “a mi juicio, la ausencia de nombre propio, a diferencia de cuando está explícito, no pone por lo general en entredicho la identidad entre autor y personaje, si el texto introduce una serie de datos biográficos que ratifican dicha identidad”. Véase Manuel Alberca, “Entre las fronteras de la autobiografía”, en *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, II Seminario “Escritura de literatura autobiográfica”, Jaén, Manuela Ledesma Pedraz Editora, Universidad de Jaén, julio 1999, p. 68.

nombre propio y construye el relato sobre la narración en primera persona. Asimismo, es frecuente encontrar ambos rasgos en un mismo relato como en *El juego de los mundos* donde el autor-narrador hace su propia presentación:

Sin ir más lejos, yo, que me llamo César Aira, tengo el nombre de un lejano antepasado mío que fue escritor. Claro que no todos mis contemporáneos mantienen vivo el recuerdo del dador del nombre, ni mucho menos; en ese sentido soy una excepción.⁵⁹⁴

La estética aireana se fundamenta así en el uso de esos dos hitos del género. A la luz de las teorías de Lejeune, se podría hablar perfectamente de relatos autobiográficos. La primera persona es el hilo que teje casi todos los relatos. La narración se inicia y se concluye por esa misma instancia narradora. A nuestro parecer, es el primer rasgo que permite al lector identificar la imagen de Aira y hablar de narración autorreflexiva. Un “yo” omnipresente domina su universo narrativo y lo convierte en una constancia. Con el nombre propio –que aparece bajo varias formas– su identidad se pone de manifiesto.

Con esos dos requisitos, Aira ofrece un pacto referencial muy explícito. Se revela a la vez como autor, narrador y personaje. Trenza sus relatos con esas dos marcas lingüísticas de la escritura autobiográfica. Ahora bien, ¿se puede hablar de pacto autobiográfico?

Si nos atenemos estricta o literalmente a las teorías de Philippe Lejeune, se puede afirmar que esos relatos se entroncan en la escritura autobiográfica porque cumplen los diferentes requisitos que, para el crítico, definen un texto autobiográfico. Sin embargo, esa identidad la consideramos como simple imitación, y nos lleva a hablar de plagio del protocolo del pacto autobiográfico.

⁵⁹⁴ C. Aira, *El juego de los mundos*, La Plata, Ediciones el Broche, 2000, p. 24.

En efecto, lo que caracteriza los textos es que son, sin duda alguna, novelas, pues ficción. Así, aunque simulen estar estructurados por las pautas del texto autobiográfico, no tienen intención de revelar una vida como quería Rousseau. Lo que Aira hace en dichas novelas es una representación teatral de su vida, una autorepresentación ficticia con los criterios formales del relato autobiográfico. Por eso, en lugar de pacto autobiográfico, hablaríamos con Manuel Alberca de pacto ambiguo.

6- El pacto ambiguo de Aira

El pacto que corresponde al relato autoficticio es el “ambiguo”. En efecto, ya no se trata de llegar a ser autobiográfico ni totalmente novelesco, sino de moverse entre dos fronteras borrosas hasta tener un propio *status*, de crear un territorio delineado, por un lado, por el pacto autobiográfico –la utilización del nombre propio y de la primera persona– y por otro, por el pacto novelesco, el pacto de ficción.

A este respecto, los estudios de Manuel Alberca constituyen una gran referencia. Apoyado en las teorías de Lejeune, Alberca ha desarrollado el campo de la autoficción y con él podemos explicarnos la noción de ambigüedad:

Para que podamos hablar de relato ambiguo o podamos percibirlo como tal es preciso que en él, además de un paratexto ambiguo, se refieran: a) unos hechos o elementos claramente autobiográficos, b) otros ficticios, que, mezclados o superpuestos a los primeros, el lector puede reconocer como imposibles de atribuir al autor, y c) una tercera clase de hechos que podrían ser y no ser autobiográficos, y su atribución es prácticamente insoluble para el lector.⁵⁹⁵

⁵⁹⁵ M. Alberca, *op. cit.*, p. 62.

Con estos criterios, varios textos serían considerados ambiguos. Para ello bastaría una relectura de *Cómo me hice monja*. Un elemento claramente autobiográfico sería el traslado de la familia de Aira a Rosario a sus seis años. Otro ficticio e imposible (obviamente) sería la muerte del niño Aira hundido en un tambor de crema. El tercer elemento difícil de situar es el episodio de la intoxicación del helado. Estos mismos rasgos pueden rastrearse en todos los relatos aquí citados.

Ese dilema que se apodera del lector a la hora de clasificar el relato de Aira – autobiográfico o ficticio– también se percibe en el estudio de Mariano García. El crítico deja manifiesta la incertidumbre que reina en los relatos.⁵⁹⁶ El cuadro que propone Alberca⁵⁹⁷ permite apreciar mejor la noción de pacto ambiguo que forma el núcleo de la trama novelesca aireana.

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO	PACTO NOVELESCO
Memorias, autobiografías	Autoficción	Novelas, cuentos
1. A = N = P (identidad)	1. A = N = P (pacto autobiográfico) 2. FICCIÓN	1. A ≠ N A ≠ P 2. REFENCIALIDAD

⁵⁹⁶ Mariano García recalca la transgresión genérica, la vacilación entre lo autobiográfico y lo fantástico asimismo la falsa apariencia autorreferencial de algunos textos. Dice el estudioso: “si la autobiografía “se define por dos identidades: la del autor y narrador, y la del narrador y personaje principal” (Todorov 1975: 61) y la realidad del referente aparece así claramente indicada (Aira escritor, Aira narrador, Aira protagonista), en ese caso la identidad convive con la diferencia estableciendo para el lector un elemento de vacilación digno de la literatura fantástica. Pero no por ello podría decirse que *Cómo me hice monja* es exclusivamente un texto fantástico. Tampoco *El llanto*, *La costurera y el viento*, *La serpiente*,... *El juego de los mundos*, los textos de *La trompeta de mimbre* pueden considerarse autobiográficos a pesar de contar con la identidad autor/narrador/personaje.” *Op. cit.*, p. 167.

⁵⁹⁷ M. Alberca, *op. cit.*, p. 65.

2. REFERENCIALIDAD	(pacto novelesco)	MÍNIMA (+ Invención)
MÁXIMA (- menos Invención)		

(A, Autor; N, Narrador; P, Personaje; - menos, + más)

Según este esquema barométrico de Alberca, relatos como *Cumpleaños*, *Cómo me hice monja*, *El juego de los mundos*, *El llanto*, *La serpiente*, *La costurera y el viento*, *El congreso de literatura*, *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, *El sueño realizado*, *Cómo me reí* entrarían en lo ambiguo, y también *El tilo* y *Cumpleaños*, que hemos considerado más enraizados en lo biográfico.⁵⁹⁸

Nombre ambiguo, a la vez real y ficticio, historia ambigua, a la vez autobiográfica y novelesca, Aira hilvana sus relatos mediante este doble juego. Concluiremos con una cita de Alberca –sin duda uno de los grandes exegetas de la escritura aireana en este dominio– que refleja atinadamente esta doble identidad de que se reviste la ficción del yo:

Si la autobiografía canónica promete ser sincera, y muchas veces lo es a su pesar, pues las mentiras y escondites del autobiógrafo acaban mostrándolo de manera inevitable, y la novela es ontológicamente “falsa”, las autoficciones de Aira se columpian entre ambos estatutos narrativos. Parecen absurdas e inverosímiles, pues se conforman en un juego para socavar cualquier posibilidad de sentido. El yo del autor queda fragmentado, desplazado al terreno de la fabulación autogrotesca pero, como el payaso que hace bobadas tras la máscara protectora, termina

⁵⁹⁸ En el artículo dedicado a este tema –“Una lectura transitiva de César Aira”– Manuel Alberca coloca ambos relatos en el horizonte de la ambigüedad, a pesar de reconocer su características memorialísticas: “en ayuda de esta lectura acuden los dos libros memorialísticos ya citados, *Cumpleaños* y *El tilo* que, a pesar de estar trufados de ficción y resultar por tanto ambiguos, nos proporcionan más de una clave biográfica (...) Las dos novelas responden (...) al dispositivo de las autoficciones”. *Op. cit.*, p. 84.

diciendo lo que no quería decir o lo que pretendía ocultar. Por tanto, esos relatos encierran una propuesta en la que se cruzan dos pactos contradictorios que, por su sobrevenida ambigüedad, producen reacciones de vacilación o desconcierto en los lectores.⁵⁹⁹

Ahora bien, como Aira cumple las funciones de narrador y protagonista y lleva su propio nombre en sus relatos sin que éstos se consideren directamente autobiográficos, proponemos ofrecer dos claves de lectura para aprehender mejor este fenómeno. Así, hablaremos de ficción de la identidad –o identidad ficticia– y homónimo en lugar del nombre propio. Estas claves constituyen, para nosotros, las estrategias que utiliza el relato autoficticio, y la manera como el propio Aira se hace tema de sus escritos, el pozo donde se extrae la materia novelesca.

6-1- Identidad como ficción o ficción de la identidad

En el relato “autoficcional fantástico” el autor se metamorfosea en un personaje novelesco. Las aventuras que le suceden no se atribuyen a la realidad, sino que nacen directamente de su invención y son además imposibles.

Si en los textos analizados en el capítulo anterior la identidad de “autor, narrador y personaje” es muestra de la dimensión autobiográfica, también se utiliza principalmente como material de ficción. La autoficción, “falsa gemela del relato autobiográfico” como lo llama Gasparini, se apoya en este criterio. Por eso, Alberca recuerda que las autoficciones se caracterizan por presentarse como *novelas*, es decir como ficción, y al mismo tiempo por tener una apariencia autobiográfica ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje. Aira es el narrador y dueño de la historia. Sin, embargo esa identidad es ficticia.

⁵⁹⁹ *Ídem.*, p. 85.

En efecto, en lugar de inventar personajes que protagonicen la historia –como es común en la novela–, Aira asume él mismo la función narradora y la función actancial. Esa “parábasis” (la inclusión del propio escritor César Aira en sus ficciones) –como lo llama Mariano García– convierte su narrativa en una convención lúdica. El crítico vincula la identidad ficticia con ese tipo de escritura. Considera que en Aira, ese estigma muchas veces aparece cuando él se introduce en sus ficciones, participando en una suerte de “eternas aventuras de Aira”, mutando, viajando en el tiempo, fragmentando su biografía ficcional en los límites más extremos de su cartografía novelesca.⁶⁰⁰

Más aún, son sus familiares y sus propios amigos a quienes Aira escoge a menudo como protagonistas. De este modo, las historias narradas son fruto del imaginario, pero en ellas participan personajes conocidos. Por eso, muchas de ellas llevan una tinta autobiográfica y nos obligan a hablar de una identidad falsa o ficticia. Lo autobiográfico sólo sirve de trampolín. Por eso, José María Pozuelo habla de desplazamiento del centro de gravedad del problema autobiográfico y muestra –apoyándose en los estudios de Eakin– cómo esos autores han convertido el yo autobiográfico en un juego de ironías, de guiños y desplazamiento de la identidad del género.⁶⁰¹

Esa identidad que pide una lectura en clave autobiográfica es ficticia, ficcionalizada. Es como una identidad prestada o falsificada que el autor introduce en su relato para darle un color autobiográfico. Para aprehender bien esta ficcionalización, hay que interrogar la historia narrada. Daremos aquí el ejemplo de *El congreso de literatura*, que ilustra perfectamente dicha práctica.

⁶⁰⁰ Mariano García, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁰¹ Véase José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y textos*, Barcelona, Ediciones Crítica, 2006.

La novela cuenta una estrambótica historia de clonación. En efecto, invitado a un congreso en la ciudad venezolana de Mérida, Aira, el “Sabio Loco”, en lugar de participar en los debates del congreso, mantiene como propósito “clonar a una celebridad” y elige en este caso a Carlos Fuentes. Pero en lugar de clonar el ADN del “célebre escritor mexicano”, Aira, o más bien la avispa que le trajo la célula, se equivoca, trayendo una célula sacada de la corbata de seda de Carlos Fuentes. El resultado de la clonación será un ejército de gusanos de trescientos metros de largo y veinte de ancho que invaden y arrasan la “bella ciudad andina”.

Ahora bien, Aira utiliza el protocolo del pacto autobiográfico: primera persona y su nombre propio, pero la historia narrada se percibe como imposible, inventada y fantástica. Así, hablaremos de una identidad ficcionalizada, una identidad transfigurada y manipulada para una historia irreal.

Manuel Alberca habla aquí de “clónicos césares airas” para designar las identidades múltiples y falsas que Aira se atribuye, y eso principalmente a través de historias totalmente irreales. Para el crítico, la autoficción se asemeja a esa clonación de Aira y la figura del autor y su identidad se obtienen a través de los clones autoficticios. En la identidad como ficción, destaca un elemento central que es el nombre. Si en las novelas autobiográficas hemos hablado de nombre propio, en éstas –que veremos a continuación– nos inclinaremos más por el término “homonimia”.

6-2- Nombre propio vs homonimia

Si el nombre propio es, por una parte, clave para una lectura autobiográfica, por otra, plantea algunas dificultades en la distinción entre lo referencial y lo novelesco.

Philippe Lejeune vuelve sobre la problemática de la identidad onomástica y se hace dos preguntas cruciales que son las siguientes:

Quel rôle jouent les noms propres, en particulier le nom de l'auteur, dans la perception, par le lecteur, du genre auquel appartient un texte, et par conséquent dans le choix de la manière de le lire? Lirai-je un récit de la même manière si le personnage principal porte un nom différent de celui de l'auteur, ou s'il porte le même nom?⁶⁰²

Ambas preguntas, en particular la segunda, pueden servir de referencia para nuestro planteamiento. La doble figuración –relato autobiográfico y nombre propio por un lado, y por otro, novela y nombre propio– necesita una doble interpretación. Si en Aira la representación parece idéntica en los dos casos, las funciones difieren en nuestra opinión. Así, aunque acredita la condición de lo autobiográfico, hablaremos de simple homonimia. El hecho de que en sus novelas Aira bautice a sus protagonistas con su propio nombre es solamente una forma de consolidar la identidad como ficción. Aira ve esa práctica como una de sus estrategias novelescas. Él mismo explica de esta manera dicho fenómeno:

Yo encontré, desde que empecé a escribir, que era mucho más efectivo y gratificante para mí describir simplemente a alguien que existía, a un amigo, un pariente, un familiar (...) ahora, eso se presta a ciertos sentimientos ofensivos por parte de los damnificados y entonces empecé a incluir en mis novelas a un personaje que se llama César Aira, al que describo con mis rasgos personales, pero que es mucho peor que los otros

⁶⁰² Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 37. [¿Qué papel desempeñan los nombres propios, en particular el nombre del autor, en la percepción, por el lector, del género al que pertenece un texto, y por consiguiente en la elección de la manera de leerlo? ¿Leeré un relato de la misma manera si el personaje principal lleva un nombre diferente del autor, o si lleva el mismo nombre?] Traducción nuestra.

personajes, ya que es un degenerado, en fin, tiene todas las anticualidades posibles.⁶⁰³

La expresión “personaje que se llama César Aira” ilustra el uso novelesco que el autor hace de su nombre, al mismo tiempo que marca cierta distancia entre el Aira social y el Aira novelesco (personaje). Ahora bien, esa presencia puede llevar a veces a considerar esos relatos como autobiográficos. El nombre entra así en lo que Gasparini llama “la incursión de lo autobiográfico en la novela”. No obstante, esta incursión tiene un fin fundamentalmente novelesco. Además, podemos leer en la cita que Aira bautiza a sus personajes no sólo con su nombre, sino también con los de sus próximos. Varios relatos vienen protagonizados por su mujer, su hijo y sus amigos. El nombre de Aira se sitúa entre la referencia y la ficción, siendo ésta el objetivo y el espacio de uso. Manuel Alberca señala a este efecto:

Por eso, aunque estimule la identificación, la evidencia del nombre concita a la sospecha, pues de hecho este elemento real, el nombre propio del autor, se desliza hacia un plano claramente ficticio, o al menos hacia un territorio en vaivén constante entre ambos planos (lo real y lo ficticio) y en esta circunstancia se cumple una *ficcionalidad* del nombre propio, la conversión de la propia persona del autor en personaje novelesco, con sus mismos, parecidos, o inventados, rasgos de identidad.⁶⁰⁴

El empleo del nombre propio y sobre todo la conversión del autor en personaje o protagonista pueden aprehenderse claramente en “El espía”. En esa microficción, Aira explica cómo él mismo se vuelve un personaje. El relato podría incluso considerarse como manual de autoficción. Plantea las claves para una lectura de la representación

⁶⁰³ Cristián Brito, “Las serpientes de César Aira”, *Crítica*. Revista digital de ensayo, crítica e historia del arte, octubre 2005, www.critica.cl/html/c_brito_00.htm (02/04/2007).

⁶⁰⁴ Manuel Alberca, “En las fronteras de la autobiografía”, *op. cit.*, pp. 66-67.

ficticia de sí. La primera frase postula el caso de esta manera: “si yo fuera un personaje de una obra de teatro, la falta de verdadera privacidad me provocaría un sentimiento de desconfianza”⁶⁰⁵.

A continuación, Aira inventa una historia protagonizada por él —es el espía—, su mujer Liliana y su hijo Tomás. En efecto, el narrador-protagonista Aira se viste aquí de doble identidad: “soy un agente doble, infiltrado en el Alto Mando de las fuerzas de ocupación de la Argentina como en la Coordinación secreta de la resistencia”. La historia gira en torno a la desaparición de su hijo Tomasito: “la intención de Liliana es pedir por la aparición con vida de su hijo, que ha sido detenido. Su hijo es mío también, Tomasito, mi primogénito, al que dejé de ver cuando era una criatura, cuando me fui de casa”. Pero esa identidad no esconde la realidad, lo que realmente es Aira: “en un cuarto intermedio, vuelvo a ser el ‘escritor’ César Aira, al lado de Liliana”.

Aira toma como protagonista a su mujer y a su hijo con los mismos nombres. Pero como se trata de una historia inventada, pues con identidades ficticias, los nombres propios son también homónimos. Se trata de otro Aira, el de papel. Es un personaje que se llama César Aira, como bien dice el autor en una cita anterior. El hecho de usar estos nombres responde más a una poética narrativa que a una razón biográfica. En efecto, como lo teorizó Borges, diremos que es “el otro Aira”, el ficticio o el doble, como él mismo se considera en esta historia: “cuando sube el telón, soy el doble del que fui, soy mi propio sosías, mi otro idéntico. Han pasado veinte años y sigo en el mismo punto aun siendo otro, mi propio otro”.

A pesar de ser la historia algo sutilmente inventada, el nombre propio viene, como en cualquier relato de autoficción, a sembrar cierta ambigüedad en el lector, llamándolo hacia una interpretación autorreferencial. En efecto, Aira se presenta tal cual

⁶⁰⁵ C. Aira, *La trompeta de mimbre*, op. cit., p. 49.

en la historia, con nombre y apellido, y se identifica como escritor: “aparezco en escena. Buenos días perdonen la demora, soy César Aira, el padre del desaparecido”, “[Liliana] me menciona con nombre y apellido: César Aira, el famoso escritor”.

Sin embargo, a pesar de esta identidad, la lectura se quiere novelesca. El nombre propio y la primera persona vienen para simular el pacto autobiográfico y reforzar el dispositivo autoficcional. A eso se añade los nombres de Liliana y Tomasito. Por eso, los consideramos como homónimos, interpretando lo que dice Aira anteriormente: “empecé a incluir en mis novelas a un personaje que se llama César Aira”.

En resumen, diremos que el nombre propio del autor, pieza motriz en la narración autobiográfica, desempeña en los relatos autoficcionales un papel fundamentalmente novelesco y, junto con la primera persona, dibuja un territorio ficticio.

“El único particular sobre el que podría ponerme a escribir soy yo mismo”⁶⁰⁶: al hacer esta afirmación, Aira resume así todo lo que venimos mostrando: el autor como referencia, como objeto de sus escritos. En efecto, la dispersión y la disparidad de las novelas de Aira suelen llevar a los críticos a preguntarse ¿sobre qué escribe Aira? Pues, contestando se puede decir que Aira escribe sobre Aira, como quien diría “Warhol sobre Warhol”, sobre sí mismo. Es el narrador, el protagonista y su vida el tema de sus escritos. Su figura y su presencia son los elementos que hilan varios de sus relatos. Si buscamos en su obra un elemento “recurrente”, como lo llama Daniel Bergez, o un “principio concreto de organización”, como quiere Jean-P. Richard, lo encontramos no

⁶⁰⁶ C. Aira, *Cumpleaños*, op. cit., p. 79.

lejos: su propio yo. La ficciónalización de su vida es una de las grandes líneas temáticas de su narrativa.

Ahora, hemos intentado mostrar cómo esta ficción del yo se realiza en sus novelas. Aira habla de sí mismo, pero lo hace utilizando una forma narrativa ambigua: la autoficción. Se autofabula, pero tomando al mismo tiempo datos reales. Habla de su vida pero recurre a cualquier historia para hacerlo: real, ficticia o fantástica. Imita el pacto autobiográfico de Lejeune, aunque sus relatos no se leen directamente como autobiográficos.

Por eso, hemos hablado de “narrativas del yo” o “ficciones del yo”, para definir estos textos escritos desde esta estética, en los que el narrador y el protagonista conducen a la misma identidad: el autor, César Aira.

V- LA OBRA DE AIRA: UN DISCURSO SOBRE EL ARTE

1- Construcción y funciones del personaje: Aira y el artista

No pretendemos teorizar aquí sobre el mundo, tan complejo, de la concepción y de la construcción del personaje literario, sino apuntar algunas formas de utilización del personaje en la creación novelesca que Aira emplea en sus novelas y que también son comparables con otras utilizaciones ya canónicas en la historia literaria.⁶⁰⁷

El personaje es una de las categorías más problemáticas⁶⁰⁸ de la creación artística. Su construcción, su utilización y los planteamientos teóricos acerca de su función constituyen una gran telaraña conceptual. Los diferentes enfoques, retóricos y poéticos –personajes como agente de la acción según Aristóteles–, sociológico –expresión de la condición humana–, psicológico –importancia del interior del personaje–, e ideológico –como en las teorías marxistas–, dan cuenta de la variedad de marcos dentro de los que se realiza su uso, y de los objetivos que se persiguen en cada enfoque. Por lo tanto, estas “masas de palabras”, como los llama Forster⁶⁰⁹, dejan de ser un simple fenómeno narrativo. Nombrar a Don Quijote, Emma Bovary, Julien Sorel no

⁶⁰⁷ Hay muchos escritores que han inventado una tipología de personajes para asentar su universo literario. Algunos casos famosos son, por ejemplo, Balzac y Zola. Como quería que sus personajes representaran “modelos humanos”, Balzac adoptó este procedimiento. Rafael Azuar Carmen comenta a este respecto: “los grandes personajes de Balzac –Père Grandet o la avaricia, Père Goriot o la bondad paternal, la prima Bette o los celos– intentan reunir, además del espíritu de la época, una serie de las cualidades humanas en prototipo”. *Op. cit.*, p. 37. Zola, para hablar de las luchas de clases y de las condiciones de vida en la sociedad industrial (la decimonónica), ideó el personaje “obrero”, a través de una familia: les Rougon-Macquart. Sus personajes estaban concebidos como tipos sociológicos. El personaje artista de Aira puede leerse bajo ese prisma.

⁶⁰⁸ Antonio Garrido Domínguez empieza su análisis del personaje llamándolo “categoría problemática” poniendo de realce, de entrada, la complejidad que lleva la noción de personaje, y retomando también la opinión de Todorov que lo define como “una de las categorías más oscuras de la poética”. Véase Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.

⁶⁰⁹ Edwar Morgan Forster, *Aspectos de la novela*, Editorial Debate, Madrid, 1983, versión castellana de Guillermo Lorenzo. Título original, *Aspect of the novel*, Cambridge, The Provost and Scholars of king's College, 1983.

significa sólo hablar de la “gente de la novela”, sino referirse a grandes figuras, grandes personajes que encarnan muchos valores más allá del hábitat literario.

El personaje es un elemento vertebrador y su uso depende generalmente de cada creador. En este punto, es muy relevante subrayar la relación entre personaje y autor, porque de ella nacen particularmente las funciones que se atribuyen a ese ser de papel. En efecto, todo el planteamiento puede enmarcarse en la relación creador-criatura. El personaje no es un mero ser creado cuya función es protagonizar una historia. Todo poeta, todo creador, todo novelador, al crear un personaje, se está creando a sí mismo.⁶¹⁰ Más allá de la función actancial, el personaje puede ser considerado como portavoz del autor, la conciencia a través de la cual se proyecta la figura del autor, el canal que transmite la intención del creador, por lo que la relación es clave para la comprensión del mensaje que quiere lanzar el autor. María Rosal Nadales recuerda a este propósito:

Si el escritor se proyecta en sus personajes, si todo su bagaje humano: recuerdos, ilusiones, deseos, miedos, puede impregnarse o configura un personaje hecho de palabras, pensamientos o acciones, podemos pensar que entre escritor y personaje se establece una relación de simpatía o antipatía, de conflicto o de paz, según los casos.⁶¹¹

Si Balzac pensaba que sólo el doctor Bianchon podía salvarlo⁶¹², si Flaubert se identificaba con Madame Bovary, o si el propio Aira afirma –imitando a Flaubert– que

⁶¹⁰ Miguel de Unamuno citado por Rafael Azual Carmen, *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante, Instituto de Estudios “Juan Gil-Albert”, 1987, p. 24.

⁶¹¹ María Rosal Nadales, “Las máscaras del yo”, en VV. AA, *El personaje en la narrativa actual. Actas del XI Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El puerto de Santa María 12, 13, 14 de noviembre de 2003, Edición Fundación Luis Goytisolo, 2004, p. 186.

⁶¹² Rafael Azuar Carmen toma entre sus ejemplos a Balzac y su personaje el doctor Bianchon y cuenta: “encontrándose Balzac a las puertas de la muerte, murmuró: ‘sólo Bianchon puede salvarme’. El doctor Bianchon, uno de los numerosos personajes de *La comedia humana*, se había transfigurado, en la mente del autor, en un ser absolutamente real”. *Op. cit.*, p. 16.

el Doctor Aira es él, es porque, más allá de la simpatía, dichos personajes presentan y encarnan todas sus inquietudes, o son, como diría María R. Nadales, “máscaras del yo”.

En este mismo sentido, consideramos que Aira proyecta a través de sus personajes sus visiones, su “ideología” y su estética literaria. Mediante los actos de los personajes, transmite lo que piensa de la literatura y del arte. Los personajes llevan vidas literarias y artísticas. Sintetizan los supuestos básicos sobre los que descansa su escritura. Las reflexiones de los personajes responden a conceptos habituales y postulados críticos de la teoría literaria.

Además, el hecho de que los personajes (protagonistas) de Aira sean en su mayoría escritores, pintores, músicos, actores, en fin, artistas, no es mera coincidencia o un capricho de creación. En nuestra opinión, las relaciones que Aira mantiene con ellos desvelan, en cierto modo, cómo él entiende y concibe la tarea literaria, el quehacer artístico. Los personajes serían como “ideas poéticas”, expresiones o instrumentos teóricos o artísticos del autor. Además, si el protagonista de una novela comparte con el autor esta misma función de escritor, eso lleva generalmente a una intención metaliteraria. En el caso de Aira no cabe ninguna duda. Los protagonistas de los relatos son en su mayoría prolongación del mismo Aira.

Ese papel relevante convierte al personaje, en adelante, en una pieza clave en el análisis de los relatos aireanos. Aun nos atrevemos a decir que el protagonismo de las novelas aireanas recae en sus personajes. Para leer a Aira y comprender su narrativa, es tal vez necesario interrogar la plantilla de sus novelas. En efecto, la mayor línea temática de la narrativa de Aira, en nuestra opinión, es el Arte. Su obra es una suma de juicios sobre escritores, literatura, una crítica sobre el arte en general ⁶¹³, una teoría artística pero que, para entenderla, para descifrarla, pide ciertas claves hermenéuticas y

⁶¹³ Evelyn Galiazo, “La creación es el verdadero poder. César Aira y la tenacidad de lo imposible”, *La biblioteca* (revista argentina), números 4-5, verano 2006, p. 291.

entre ellas, los personajes. Lo que piensa o dice Aira es lo que hacen y demuestran Varamo, Doctor Aira, Norma Traversini y Perinola.

Así, para hablar del arte como gran unidad temática en la obra de Aira, hemos decidido hacerlo de una forma menos canónica, o sea no partir directamente del tema, sino pasar por otro camino, no menos determinante, que es el personaje. Pero si eso es posible es porque Aira ha conseguido crear personajes que expresen las obsesiones del autor, personajes que formen una especie de “tipo”, y a este efecto recuerda Carlos C. del Pino que “cuando un personaje adquiere un rango de tipo, ocurre que en las sucesivas versiones pueden modificarse contextos, pero no se puede prescindir de los componentes que hacen del tipo estereotipo”⁶¹⁴.

Lo más importante de los personajes de Aira no es, como quiere Constantin Stanilavski, que sean creados con una característica externa⁶¹⁵, sino como piensa William Gass, concebidos como “tipos teóricos”⁶¹⁶. Para hablar del arte, Aira lo hace con la mejor fórmula, que es poner a los protagonistas el *manteau* de artista. Los personajes serán como evangelistas, cada uno profesando una parte de la ética artística aireana.

Varamo, funcionario convertido en poeta vanguardista, Norma Traversini, profesora de baile y escritora, Alberto Giordano, catedrático y crítico, la Princesa Primavera, traductora, Perinola, poeta, Hans Chans, mago y escritor, Rugendas, pintor, El Micchino, cantante, “la mendiga”, músico, Doctor Aira, médico y escritor y César Aira son algunos entre los numerosos personajes que constituyen la plantilla artística aireana. A través de dichos personajes, Aira transmite sus “inquietudes” literarias. Los

⁶¹⁴ Carlos Castilla del Pino (Compilación), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p 16.

⁶¹⁵ Véase Constantin Serguevich Stanislavski, *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

⁶¹⁶ Véase William H. Gass, *La ficción y los personajes de la vida*, Buenos Aires, Juan Gozarte Editor, 1974, traducción de E. Frenel. Título original: *Fiction and the figures of life*.

textos protagonizados por cada uno de ellos se transforman en altas tribunas desde las que Aira formula sutilmente sus más valiosos postulados críticos.

Además, las cuestiones de poética que plantean esos personajes son los mismos que sirven de sostén para los relatos de Aira o los mismos que éste defiende en algunos estudios críticos. Por eso, pensamos que interrogarlos puede ser un camino fértil para desentrañar la temática del arte en Aira. El primero de estos personajes es, sin duda, el llamado César Aira.⁶¹⁷

2- La plantilla novelesca

2-1- César Aira: personaje escritor-crítico-lector

Lo que decía Ana Pellicer de Reinaldo Arenas puede ser aplicado sin mayor equivocación a César Aira: la gran obra que hay que analizar es César Aira como personaje, como conjunto, como gran personaje creado y alimentado línea a línea por él.⁶¹⁸ Mariano García observa el mismo fenómeno y reconoce “la inclusión del propio Aira en sus ficciones” como “el continuo temático de su obra”⁶¹⁹. Analizar la literatura de Aira es, pues, hablar imprescindiblemente del personaje César Aira, esta vez no como hemos hecho en la autoficción —el yo como referente—, sino como personaje analista, crítico y lector a partir de sus propias ficciones.

En efecto, para discurrir sobre la literatura y el arte, Aira crea el personaje del mismo nombre —que sin duda se identifica con él— a través de cuyas reflexiones repasa muchas teorías artísticas y habla directamente de su obra. Los relatos en los que se da

⁶¹⁷ Hablaremos en esta parte del personaje de Aira no desde la autoficción, como ya analizado anteriormente, sino desde la metafiction, en otras palabras, la figura de Aira como personaje escritor y crítico. Aunque se podría estudiar junto en el capítulo de la autoficción, hemos preferido tratarlo aparte para reflejar mejor y poner de realce la dimensión metafictional y metaliteraria.

⁶¹⁸ Ana Pellicer, “Reinaldo Arenas: creador maldito, autor-testigo, personaje”, en *El escritor en la narrativa actual...*, op. cit., p. 157.

⁶¹⁹ M. García, op. cit., p. 57.

este fenómeno son profundamente metaliterarios o metatextuales y los juicios críticos emitidos son en general fragmentarios y abarcan varias cuestiones.

Frecuente es encontrar esta presentación que se hace Aira en sus novelas: “soy el escritor César Aira”. Dicha presentación anula el papel de “mediador”⁶²⁰ que suele desempeñar el narrador y establece una comunicación directa entre el autor (el escritor) y el lector. La confusión de la voz del personaje con la del autor deviene legítima, sobre todo cuando los textos versan sobre cuestiones estéticas que interpelan directamente al autor, como en este caso.

Una de las imágenes bajo las cuales se presenta Aira es la del escritor-crítico que habla en sus ficciones haciendo lo que podríamos llamar introspección. Aunque aparece a veces como anónimo, su identificación no plantea problemas y además son las mismas cuestiones que vuelven en los relatos. El personaje César Aira se vuelve así el primer portavoz y crítico del autor César Aira.

En *El llanto*, Aira lleva la máscara del escritor prolífico y resume en breves líneas su trayectoria literaria y habla de una ambición internacional que, como profecía, es hoy una de las marcas indelebles de su literatura:

Soy escritor, poeta, ensayista. Al acercarme a los cuarenta años, mi carrera se acercaba a una *impasse* que parecía definitivo. Con catorce libros publicados, todos a mis expensas, me había creado una sólida reputación, en círculos restringidos que se hacían más pequeños cada día que pasaba. (...). Como sucedía en la Argentina, de donde nunca habíamos salido ni yo ni mis libros, empecé a pensar que el extranjero me reservaba alguna posibilidad desconocida.⁶²¹

⁶²⁰ Antonio Garrido Domínguez define el narrador como un “mediador”.

⁶²¹ C. Aira, *op. cit.*, pp. 176-177.

Ese pequeño repaso literario que el personaje hace a sus cuarenta años –la novela se escribió en 1989 correspondiendo también con los cuarenta años del escritor – es como una carta de presentación sacada del currículum del autor. Aira no sólo mira con lupa su producción literaria, sino que también describe su propio espacio en la narrativa actual. Esas palabras, propias de un crítico, son para el lector un importante acercamiento hermenéutico, un contacto crítico significativo con la obra de Aira. Con él, no es desacertado afirmar que el mejor crítico de una obra es el propio autor. Detrás del personaje se esconde esta voz del autor. El personaje César Aira es la máscara del autor Aira, al igual que muchos otros personajes.

Además de esta crítica, que podemos llamar externa, *El llanto* insiste en un aspecto fundamental al hablar de Aira: el estilo. En este caso, igualmente, las afirmaciones que hace el personaje son, acertadamente, la mejor mirada crítica en su propia obra:

Mis poemas, siempre muy breves y elaborados, estaban marcados por la torsión imperceptible de un “cambio de idea” en cierto punto de su desarrollo fulgurante. Eso les daba una desarticulación característica, una extrañeza, y hacía, creo, la esencia de su encanto; en una palabra, era mi estilo.⁶²²

Detrás de estos poemas se esconden los relatos de Aira. Su estilo demoledor marcado por los cambios bruscos de ideas, las digresiones, las contradicciones y las rarezas se percibe claramente a través de estas revelaciones. *El llanto* presenta un sólido y breve balance de la narrativa de Aira quien, diez años más tarde, volverá a hacer la misma vista panorámica en otro relato: *Cumpleaños*.

⁶²² *Idem.*, p. 184.

Si *El llanto* constituye una fugaz mirada de Aira sobre su literatura a los cuarenta años, *Cumpleaños* será como un balance no sólo de cincuenta años de vida, sino también de ejercicio literario. Aira aborda varias cuestiones y ofrece un minucioso análisis de su obra literaria. Más allá de la anécdota sobre la luna y el viaje del escritor Aira a Pringles, *Cumpleaños* vuelve sobre numerosos elementos de la literatura de Aira: el estilo (“mi estilo es irregular, atolondrado, espasmódico, bromista”), la obra como enciclopedia (“por supuesto que yo no pasé estos treinta años durmiendo la siesta; los pasé escribiendo mis novelitas, preparando mi Enciclopedia”), lo bueno y lo nuevo (“en la literatura sobre todo, lo bueno se identifica con lo nuevo; creo que en mis momentos más lúcidos yo no quería tanto escribir algo bueno como escribir algo nuevo”), la escritura de una novela (“no se escriben novelas en la noche antes de morir. Ni siquiera las novelas brevísimas que escribo yo... Hay una acumulación de tiempo inherente a la novela”).

Además, como extracto de un texto borgeano, *Cumpleaños* dedica varias páginas a comentarios sobre lecturas de Duchamp, Mallarmé, Wells y Novalis. La lectura de la novela nos proporciona las claves para comprender la narrativa de Aira. De allí se puede afirmar que en los relatos donde Aira se presenta como escritor, la reflexión crítica se convierte en el motor de la ficción; el personaje deja libre vía al autor. El personaje César Aira es una prolongación del autor, por lo que las reflexiones que encauza suelen atribuirse directamente a Aira escritor.

Las novelas en las que aparece este disfraz del yo autor-escriptor-crítico son numerosas. Sin embargo, queremos hacer, a continuación, mención especial a *Cómo me reí*. En efecto, más allá de la dimensión crítica, la novela se destaca por la singularidad en su planteamiento: la teoría de la recepción. Como Althusser, Eco o Barthes, Aira se hace crítico de la recepción, examinando el recibimiento de su obra y dando su opinión

sobre el tipo de lector de su literatura. Las observaciones de *Cómo me reí* son, a este efecto, muy pertinentes.

Ya desde *La trompeta de mimbre*, Aira había hecho una breve consideración en torno a la recepción de su obra en la que se puede apreciar, con toda claridad, el acierto de su visión. El personaje César Aira, “espía y escritor”, resume en estas palabras la “acogida” de su obra por el público lector:

Mientras fui escritor, creí ser de los buenos, pero nada lo confirmó en la realidad, ni el éxito ni mi satisfacción personal. Esos admiradores sueltos que siempre me estaban apreciando no confirmaban nada (...) unos pocos lectores, siempre en las Universidades, escribiendo tesis sobre mí, y nada más. Ellos parecen interesados, y hasta entusiasmados, pero no son mi público. El público que me habría hecho rico.⁶²³

Aira hace una relevante observación describiendo su público-lector como fundamentalmente académico. Pero si su obra no recibe tanto eco en el público que él desea, habría que buscarlo acaso en la poética narrativa que él mismo defiende. Y los pocos que reciben su obra lo hacen con una respuesta crítica que es: la risa. Así, la risa se perfila como la respuesta, el mensaje del “horizonte de expectativa” –como dice H. Jauss– del público aireano. *Cómo me reí* es pues como un texto de teoría y estética de la recepción en el que Aira personaje-escritor analiza la reacción de “su” lector y formula sus quejas:

Deploro a los lectores que vienen a decirme que se rieron como mis libros y me quejo amargamente de ellos. Lo he hecho en forma oral o por escrito cuantas veces se ha presentado la ocasión. Es un lamento constante en mí; puedo decir sin exagerar que esos comentarios

⁶²³ César Aira, *op. cit.*, p. 61.

envenenan mi vida de escritor. Me repito, es inevitable, pero se debe a que la causa también se repite. Me lo dicen de cada libro que publico: cómo me reí, cómo me reí.⁶²⁴

La novela, al ocuparse de la relación obra y lector, o como prefiere H. R. Jauss, del “proceso dinámico de producción y recepción, de autor, obra y público”⁶²⁵, hace hincapié en lo que los críticos llaman “estudio de recepción literaria”, que es el conocimiento, acogida, adopción, incorporación, apropiación o crítica del hecho literario en cuanto operaciones realizadas por el lector.⁶²⁶ El interés estético del lector aireano parece residir en el humor —aunque odiado por Aira—, razón por la cual la risa se convierte en una apreciación estética: “cuando lo comento con amigos o colegas, siempre me responden que mis novelas contienen efectivamente elementos humorísticos, incluso chistes, y que es inevitable reírse porque funcionan, son eficaces, ingeniosos, originales”⁶²⁷.

El narrador de la novela es otra de las caretas perfectas del propio Aira. La dimensión crítica vuelve a ser el centro de la trama. El hecho de incluir al lector en esas reflexiones críticas da a su literatura una “dimensión histórica”, por que como afirma R. Jauss, “la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la expresión de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras”⁶²⁸.

Cómo me reí trae una nota especial a la dimensión crítica de los relatos aireanos. Aira no sólo se queja de la risa por ser la única respuesta a su obra (“Pero ahí no está el problema. Me molesta que lo digan, y que sea lo único que dicen... la risa es la única

⁶²⁴ C. Aira, *op. cit.*, p. 7.

⁶²⁵ Hans R. Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en José Antonio Mayoral (compilación), *Estética de la recepción*, Arcos/Libros, Madrid, 1987 p. 60.

⁶²⁶ Véase Luis A. Acosta Gómez, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1989.

⁶²⁷ C. Aira, *Cómo me reí, op. cit.*, p. 8.

⁶²⁸ H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 59.

reacción que mencionan”⁶²⁹), sino que cree incluso que pone en entredicho su reputación como escritor: “¿Pero treinta años de oír lo mismo? ¿Decenas de libros de risas y nada más que risas? No puedo concebir que a un escritor de verdad, a cualquier de mis ídolos o modelos, se le acercaban los lectores a decirle que cuánto se habían leído de sus libros”⁶³⁰.

La risa, de la que se queja Aira, es, en palabras de Iser, “la concretización llevada a cabo por el lector”, el valor de la obra no como algo artístico sino estético.⁶³¹ Si Aira la encuentra como una molestia o una inadecuada apreciación, es sin embargo justa respuesta a una determinada poética literaria. Pero el propósito no es discutir aquí de la pertinencia de la risa, sino mostrar cómo los personajes de Aira, y este caso su homónimo, se meten en la piel del propio autor para defender sus pensamientos críticos. En las novelas donde aparecen tales casos, hablamos de complicidad o de entrega de testigo, del autor al personaje. Y mirándolo bien, lo que Aira dice en esta novela es lo mismo que afirma en sus entrevistas:

No me gusta el humor en la literatura, me parece muy peligroso (...). En general, creo que la literatura debería ser un recurso que evite los efectos, incluso los efectos patéticos, tanto las lágrimas como la risa o cualquier cosa. Para mí la literatura debería hacer que todos los efectos posibles se mantengan en suspenso. Porque es algo así como que la risa con que se celebra un chiste anula el chiste.⁶³²

En resumidas cuentas, se puede decir que el arte como tema se percibe claramente en esas novelas. El personaje César Aira no es más que una sombra explícita

⁶²⁹ *Idem.*, p. 8.

⁶³⁰ *Idem.*, p. 9.

⁶³¹ Para Wolfgang Iser la obra tiene dos polos que podríamos llamar “artístico” y “estético”: el artístico se refiere al texto creado por el autor, y el estético a la concretización llevada a cabo por el lector”. Véase “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en J. A. Mayoral, *op. cit.*, p. 215.

⁶³² Entrevista de Carlos Alfieri, *op. cit.*, p. 103.

del propio autor. Aira lo utiliza para asomarse mejor a la literatura y también a su obra. En los relatos donde no aparece esta relación Aira personaje–Aira autor, el relevo se efectúa por otras voces, aunque con un denominador común: el personaje artista que experimenta y transmite los pensamientos de su creador.

2-2- Varamo y Perinola: la defensa de la esencia de la escritura

Varamo y Perinola pueden considerarse, después del Doctor Aira, los personajes más importantes en la obra de Aira. Hacer esta afirmación puede parecer exagerado; sin embargo si releemos con atención sendas historias nos damos cuenta de que la mayor fuente de luz que puede iluminar la poética narrativa de Aira emana de estos dos personajes. Sus historias son la ilustración de una idea tan cara a Aira, un postulado que además refleja lo que es su literatura construida en contra de la escritura profesional. Interpretando un dictado de Lautréamont, el propio Aira afirma:

La profesionalización implica una especialización. Por eso las vanguardias vuelven una y otra vez, en distintas modulaciones, a la famosa frase de Lautréamont: “la poesía debe ser hecha por todos, no por uno”. Me parece que es erróneo interpretar esta frase en un sentido puramente cuantitativo democrático, o de buenas intenciones utópicas. Quizá sea al revés: cuando la poesía sea algo que puedan hacer todos, entonces el poeta podrá ser un hombre como todos, quedará liberado de toda esa miseria psicológica que hemos llamado talento, estilo, misión, trabajo, y demás torturas.⁶³³

Las dos novelas *Varamo* y *Parménides* constituyen, en este sentido, valiosas plataformas a esta reivindicación de Aira. En la primera, el protagonista Varamo, un

⁶³³ C. Aira, “La nueva escritura”, *op. cit.*, p. 2.

escribiente de tercera panameño que no tiene ninguna idea de lo que es poesía o literatura, que ni sabe cuánto puede valer un libro (“creía que los libros se vendían a diez centavos”), escribe un día un largo poema que se convertirá en la obra maestra de la moderna poesía centroamericana. En la segunda novela, *Perinola*, un gran poeta que a pesar de eso no ha escrito mucho, es encargado por un rico jerarca para que le escriba un libro. Después de tantas vueltas sobre qué escribir y cómo escribirlo, decide lanzarse a la tarea y escribir “cualquier cosa”.

Las historias aparentemente opuestas de ambos protagonistas se parecen a las dos caras de una misma moneda. Varamo consigue escribir tras experimentar que escribir es una operación muy sencilla, consiste tan sólo en poner sobre el papel lo que uno piensa, consiste en transformar en palabras la idea que uno tiene. El momento culminante de la novela es cuando Varamo se encuentra casualmente con los tres editores piratas más activos y más prósperos de Panamá. Dicho encuentro será como una mesa redonda en la que se plantean precisamente algunas cuestiones sobre la escritura. Todo empieza cuando le preguntan a Varamo “¿Usted escribe?”, a lo que responde con la negativa: “respondió que era una perspectiva atractiva. Pero nunca lo había hecho, no conoce ni siquiera los rudimentos del oficio de escritor”.

Aira presenta un protagonista muy ajeno a la tarea literaria para demostrar la idea de Lautréamont. A través de este personaje, defiende la escritura como algo fácil, pues es patrimonio de cada cual que quiera hacerlo. Cuando Varamo dice que no ha escrito nunca y no sabe nada del oficio de escribir, los editores le contentan: “¡eso no tiene ninguna importancia! Al contrario: en tierras bárbaras como las americanas, los autores daban lo mejor de sí, antes de aprender el oficio, y en nueve casos de cada diez su primer libro era el mejor”⁶³⁴.

⁶³⁴ C. Aira, *Varamo*, *op. cit.*, p. 110.

Esa idea es, sin duda, uno de los grandes postulados teóricos de Aira.: la escritura sencilla, de *amateur*, libre del fetiche del estilo y de la profesionalización. La escritura es para todos, no sólo para un grupo reducido de artistas llamados profesionales, como observa el propio Aira: “la profesionalización restringió la práctica del arte a un minúsculo sector social de especialistas y se perdió la riqueza de experiencias de todo el resto de la sociedad”⁶³⁵.

De este modo, Varamo es comparable con John Cage, el ejemplo perfecto que Aira toma para ilustrar su tesis: “un joven que quería ser artista, que no tenía condiciones para ser músico, y que por lo tanto llegó a ser músico”⁶³⁶. A pesar de que ni idea tiene de literatura, Varamo se convierte en el poeta centroamericano más importante, gracias a la “facilidad” con que le vaticinaron los tres editores: “les explicaron que escribir era muy fácil y que lo podía hacer muy rápido. Llenar una página no puede llevarle más de tres o cuatro minutos. Eso da veinte páginas por hora. En cuatro o cinco horas puede tener un decente librito”⁶³⁷.

La escritura fácil es uno de los credos poéticos de Aira. El talento, el estilo y el escribir bien no son más que óbices para la escritura literaria. La solución para Aira será la “huida hacia delante”, escribir sin preocuparse si está bien o no. Lo importante no radica en la calidad, sino en el mismo acto de escribir. Después del diálogo con los tres editores— que sin duda pueden considerarse mensajeros de Aira— Varamo sale convencido de esta facilidad:

¿Tan fácil era? “Tengo tomadas algunas notas...”, dijo. “¡Entonces tiene la mitad del trabajo hecho! Y más que la mitad también. Transcriba las notas una a continuación de otra, uniéndolas con un comentario. Trate de

⁶³⁵ C. Aira, “La nueva escritura”, *op. cit.*, p. 2.

⁶³⁶ *Idem.*, p. 3.

⁶³⁷ C. Aira, *op. cit.*, pp. 113-114.

no elaborarlas mucho, para que no se pierda la inmediatez, que es lo mejor del estilo”.⁶³⁸

Por eso, el poema de Varamo está compuesto sólo de notas, que son los papeles que solía meter en su bolsillo al salir del trabajo. Lo que ha hecho es simplemente copiarlos: “no había tomado notas preparatorias para ningún libro, pero en realidad tenía tal cantidad de notas que sentía el libro ya escrito; sólo necesitaba copiarlas, enlazarlas someramente y dejarlas formar un libro. Había llegado la hora de recoger el fruto de su vieja manía inútil de conservar todos los papeles que cayeran en su poder”⁶³⁹.

Aira nos quiere mostrar, a través de Varamo, que escribir es escribir sin preocuparse por la calidad o por el talento. Todo el mundo puede ser escritor si quiere, y para eso sólo hace falta creer en Lautréamont y hacer como Varamo. Por eso observa Margarita Remón-Raillard que “en *Varamo* se le da nuevamente la facultad de creación literaria a un neófito. Ésta es una de las formas en que Aira reivindica el valor de lo nuevo, de la transgresión del canon, que él llama literatura fallida o mala”⁶⁴⁰. En otro relato, *El mago*, Aira repite esta afirmación de manera mucho más clara. El diálogo entre Hans el mago y los editores es una perfecta ilustración de esta ideología estética que defiende:

[El mago] -No sé escribir. Quiero decir: no sé escribir libros. Me gustaría, pero tendría que hacer todo el aprendizaje, ir a un taller literario. ..

[Los editores]- ¡Olvídense de eso! Escribir un libro es como escribir una frase. ¿Sabe escribir una frase? Escriba muchas, y es un libro. Cualquiera puede.

-Pero no cualquiera escribe

⁶³⁸ *Idem.*, p. 114.

⁶³⁹ *Idem.*, pp. 117-118.

⁶⁴⁰ M. R-Raillard, *op. cit.*, p. 63.

-La gente no escribe por una superstición; porque creen que hay que hacerlo bien.

-¿Y no es así?

-Para nada. A nadie le importa si está bien o está mal. No sabrían cómo juzgarlo, por otra parte. ¿Quién sabe lo que es un libro bueno o malo, quién sabe lo que hace bueno o malo a un libro?⁶⁴¹

Lo que Aira defiende en *Varamo* y en este diálogo de *El mago* es lo que refleja en casi toda su narrativa. Su escritura es amena. Las historias suenan a cualquiera cosa. No importa lo bueno, la calidad o lo pulido –como en el caso de Rulfo.⁶⁴² Además, como Varamo que escribe una obra en una noche, Aira produce en treinta años más de sesenta libros. Si le preguntasen su relación con Varamo, repetiría sin duda la frase de Flaubert: “Varamo soy yo”. Además, esas convicciones que Aira revela en las novelas son las mismas que confiesa en su entrevista con Carlos Alfieri:

Nunca me importó... hacer algo que pareciera bueno.... Yo les recomiendo a mis jóvenes amigos que no se molesten en escribir bien. Eso es muy difícil, les lleva mucho trabajo, se les va la vida en el empeño y no sirve para nada. Si libros buenos ya hay demasiados; ¡hay tantos que no alcanza la vida para leerlos! ¿Para qué escribir otro libro bueno?⁶⁴³

Por eso, la crítica califica la obra de Aira como resultado de estos planteamientos teóricos. Comparándolo con Saer, a quien presenta como “escritor que

⁶⁴¹ C. Aira, *El mago*, op. cit., pp. 135-136

⁶⁴² En la entrevista realizada por C. Alfieri, Aira critica la poética de Rulfo por preocuparse demasiado de lo bueno, lo pulido: “a mí no me gusta esta actitud que ha tenido Rulfo (y que han tenido otros) de hacer una obra, pulirla hasta que quede bien, hasta que sea perfecta, y después vivir del resto de su vida con los réditos de esa obra. Me parece que una actitud más generosa de un escritor es seguir escribiendo hasta que no pueda más, hasta cuando empiece a chocar. Escribir hasta reventar y seguir escribiendo, ¿qué importa escribir bien o escribir mal? ¡Qué actitud mezquina es esa de cuidar el prestigio!”, p. 26.

⁶⁴³ *Idem.*, p. 112.

trabaja incansablemente sobre el texto persiguiendo la perfección”, Evelyn Galiazo describe a Aira –la contracara– como:

el escritor alegre que se sacrifica no por las obras concretas sino por el Arte en sí, en cuanto pulsión. El que escribe desaforadamente, el que no corrige y publica sin filtros todo lo que produce, el que rescata de su parálisis la verdadera esencia del arte, que es acción e invención.⁶⁴⁴

Uno de los mayores aciertos hermenéuticos a la obra de Aira lo protagoniza ciertamente Sandra Contreras. Al definir toda su poética bajo el término “invención”, el crítico resume la esencia de su obra y también la esencia del arte según la concepción de Aira. Esa invención supone imaginarse cualquier cosa, borrar cualquier obstáculo que pueda frenar esta imaginación, esta acción creativa. Hasta el disparate sirve para escribir un libro, como bien hace Aira.

En resumidas cuentas, esa poética que Aira defiende en su pequeño ensayo “La nueva escritura” es la que ilustra Varamo a través su poema. Como escritor vanguardista, Varamo ya es portavoz de su creador, Aira. Del desconocimiento de la escritura pasa a ser poeta muy destacado y su obra no consta más que de papeles. Así, nos enseña que escribir consiste tan sólo en un gesto sencillo: poner la mano a la obra y escribir “cualquier cosa” –utilizando la expresión del propio Aira. Esta lección es la que da también otro personaje: Perinola.

Perinola es el reverso de Varamo. Su diferencia con respecto a él es que él sí es poeta, el segundo más importante de la ciudad, “un escritor joven, una promesa”. Pero lleva muchos años sin escribir hasta el día que un jerarca le encarga una obra. Esa situación permite plantear el mismo problema de la escritura, aunque desde otro ángulo:

⁶⁴⁴ E. Galiazo, *op. cit.*, p. 300.

“el de un hombre rico y ocupado que contrataba a un escritor para que le escribiera un libro”⁶⁴⁵.

En efecto, Perinola es elegido por el jerarca Parménides para que le escribiera un libro. Éste, que ha acumulado muchos conocimientos gracias a “su actividad legislativa, médica, religiosa, social” pero impedido por “los cargos, las responsabilidades”, quiere un libro que recoja su “visión del mundo”, un libro que verse sobre la “Naturaleza”; y por eso contrata a Perinola.

Ahora, aunque el jerarca le ha manifestado su intención y el tema, Perinola no puede prescindir de la vieja pregunta: “escribir... ¿qué?”:

El joven poeta, ya no tan joven, empezó a preguntarse seriamente por ese “libro” que se le había hecho legendario. Estaba seguro de que si un día lo escribía y se lo llevaba a Parménides, éste lo aceptaría tal como estuviera, lo haría copiar y difundir como propio (quizá sin leerlo tan siquiera) y estaría muy contento como “autor”...Pero ¿qué libro? ¿Un libro sobre qué? Era la imposibilidad de responder a estas preguntas lo que le había impedido escribirlo.⁶⁴⁶

La vacilación de Perinola es, para Aira, el principal y primer obstáculo a la escritura. ¿Qué escribir? La búsqueda del tema, que es el planteamiento central en la novela, lleva generalmente a una esterilización de la imaginación. Las múltiples vueltas de Perinola sobre qué escribir no hacen más que alejarle de lo esencial: sentarse y escribir. Y para eso, la solución sería escribir “cualquier cosa” para empezar: “para eso sí tenía una respuesta: cualquier cosa. Por momentos pensaba que Parménides

⁶⁴⁵ C. Aira, *Parménides*, op. cit., p. 33.

⁶⁴⁶ *Idem.*, p. 92.

simplemente estaba esperando. Nada más que eso. Esperaba que Perinola escribiese “cualquiera cosa”⁶⁴⁷.

Esta receta, que también se refleja en las historias relatadas en las novelas de Aira, es uno de los grandes experimentos que Perinola elige contra la sequía imaginativa que crea la preocupación por el tema: “le pareció el mejor punto de partida posible, si de lo que se trataba era escribir cualquier cosa”. Para Aira, el escritor debe liberarse de esas preocupaciones que le impiden pasar a la acción, y considerar que escribir es escribir y punto. El caso de Perinola será una perfecta ilustración:

Todo llega, y un día le llegó la decisión de escribir, por sorpresa, intempestiva, casual. En realidad no decidió nada, sino que escribió directamente. Quizá debía ser así. Se pasaba el tiempo decidiendo escribir, y no escribía. Tenía una fantástica capacidad de postergación, y las decisiones, aun las más serias y planificadas, eran parte del mecanismo de postergación. De modo que para que lo hiciera tuvo que llegar ese momento en que, por estar distraído o desocupado, se saltó la decisión y lo hizo, sin más.⁶⁴⁸

Aira defiende la escritura como fruto de la acción, y sobre todo de la imaginación. Una imaginación bruta, o incluso delirante como la de Copi, que fluye como un manantial y que permite escribir sin mayor dificultad y también más rápido, como si se tratara de un dictado. Cuando por fin empieza a escribir, Perinola también es arrastrado por la fuerza ciega de la imaginación:

Pero no se demoró pensando en dobles fondos o alegorías porque ya el argumento visible lo arrastraba y le dictaba la continuación. Recordaba, de cuando escribía (y el recuerdo le traía la extensión de tiempo que

⁶⁴⁷ *Idem.*, p. 93.

⁶⁴⁸ *Idem.*, p. 94.

había pasado sin escribir), que siempre pasaba así: del más pequeño agujero de la imaginación podían salir figuras y palabras sin fin, una riqueza innumerable por la que no había más que dejarse llevar.⁶⁴⁹

Si la crítica sitúa a Aira entre los narradores más radicalmente originales, imaginativos, inteligentes y delirantes, es sin duda por este tipo de postulados. Sus relatos reflejan esta fluidez de una imaginación que se vale de cualquier material para construir una historia, para inventar. Sus personajes también defienden estas posiciones teóricas en las diferentes historias que protagonizan. Como las notas de Varamo, o las frases del mago Hans, el texto de *Perinola* también será una suma de palabras escogidas al azar y combinadas para armar un verso:

Escribió realmente, cualquier cosa, sin pensar, unas palabras al azar, con las que de pronto se dio cuenta de que sin querer, y cambiándolas de ubicación, había hecho un verso. No significaba nada porque era un verso, no una frase; pero a ésta podía completarla con otro verso. El sentido, aunque disparatado, se armó solo.⁶⁵⁰

La comparación que hemos hecho entre *Perinola* y Cage adquiere más fuerza con la forma azarosa de escribir que *Perinola* toma como procedimiento. Por eso, uno de los resultados de esa escritura es la ausencia de sentido. Si la música de Cage “sonaba a cualquier cosa”, los versos de *Perinola* también bogan por ese mismo lago: “los versos que se acumulaban no tenían mucho sentido, o ninguno. Mejor así. Se prestaban a cualquier interpretación”⁶⁵¹.

A la escritura del sin sentido se añade otro elemento muy típico de Aira: escribir con prisa. No sólo él mismo confiesa en *El llanto* y en *Cumpleaños* que se precipita

⁶⁴⁹ *Idem.*, p. 97.

⁶⁵⁰ *Idem.*, pp. 94-95.

⁶⁵¹ *Idem.*, p. 95.

siempre para terminar sus novelas –Sandra Contreras y Mariano García también reconocen los finales precipitados de las novelas de Aira–, sino que sus personajes presentan el mismo síndrome. Perinola también escribe bajo esta estética:

A partir de ahí empezó a apurarse. Ya no quería más que terminar lo que había empezado, para poder empezar de verdad. Terminar con el simulacro. Al menos tenía la seguridad de que podía terminarlo. La velocidad que llevaba se lo estaba garantizando. Escribir para otro implicaba borrarse uno mismo como autor: malo para la vanidad, pero al menos rápido, como toda desaparición.⁶⁵²

El remedio que Aira propone tanto con Varamo como con Perinola es la escritura bajo circunstancias. Si Varamo escribe su poema después de enterarse de que los dos billetes de cien pesos –su sueldo– son falsos, Perinola también lo hace bajo la presión del jerarca, por lo que afirma después que “si Parménides no existiera, tendría que inventarlo”. Por eso, Aira terminará con una larga lección detrás de la cual también se refleja toda su concepción de la escritura y de la literatura:

Todos los poetas deberían tener su Parménides. Quizá el problema de los escritores era que siempre querían hacerlo bien, siempre querían escribir “en serio”, y podían pasarse la vida sin empezar, tan abrumadora se presenta la exigencia de expresar su verdad. Escribir para otro y en nombre de otro los descargaba de toda responsabilidad, y la inspiración levantaba vuelo como un ave, hacia cielos vacíos... tan vacíos que podía atravesar sus umbrales invisibles sin encontrar obstáculos y pasar la región del “otro” a la de “uno mismo”, de la “tontería” a la “poesía”, sin abandonar el espacio libre de “cualquier cosa”.⁶⁵³

⁶⁵² *Idem.*, p. 102.

⁶⁵³ *Idem.*, p. 112.

Con Varamo y Perinola, se puede hablar de personajes como “tipos teóricos”, ya que reflejan mediante sus historias los planteamientos que Aira hace en sus ensayos, y también con los que construye su universo narrativo. La idea de una escritura instantánea y frenética, libre de prejuicios de calidad y sentido, una escritura practicada por todos, hasta los que ni idea tienen de literatura, una escritura hija de la pura imaginación, constituyen las diferentes cuestiones que podemos destacar en ambas novelas. Con los dos personajes artistas –dos poetas–, Aira habla de la literatura desde dentro. El personaje se convierte así en un doble del autor y transmite lo que éste experimenta en su interior.

Pero más allá de estas cuestiones puramente estéticas, los dos personajes también subrayan un punto de suma importancia que podemos formular de esta manera muy general: literatura y mercado. En efecto, ambos se enfrentan a dos situaciones en las que la remuneración está en el corazón de sus actividades literarias. Además, este tema es muy recurrente en Aira. Acaso con eso quiere eludir su situación: una enorme producción literaria que también tiene que hacer frente a las ofertas editoriales.

Varamo, después de cobrar los dos billetes falsos y encontrarse en una difícil situación financiera, acepta sin condiciones la oferta de doscientos pesos que le hacen los editores si escribe un libro. La escritura constituye para él una salida del atolladero en que le ha sumido la mala suerte: “el mismo Varamo, arrastrado por el entusiasmo que había despertado, no encontraba tan imposible la faena, en la que vio de pronto una sorpresiva solución para sus aprietos financieros”⁶⁵⁴.

El caso de Perinola también es muy significativo a este respecto. Su situación se resume a la de un pobre poeta que es contratado por un rico jerarca. A cambio de ese libro, Perinola recibe un sueldo mensual; una oportunidad que le permite también salir

⁶⁵⁴ C. Aira, *Varamo, op. cit.*, p. 111.

de la pobreza en la que vivía: “era pobrísimo, no tenía nada. No tenía nada que perder, y todo por ganar. Lo que le estaba pasando era un golpe de suerte insólito, increíble”⁶⁵⁵.

La literatura, en ambos casos, es una salida, una solución a problemas económicos. Aira reflexiona en estas novelas sobre la creación artística y la obra como objeto de valor –con precio. Aunque defiende una escritura sin calidad ni talento y artistas sin obras –algo que parece aquí una paradoja– la literatura como objeto de ingresos no está descartada. La pugna entre el dinero y el arte, un problema siempre de actualidad, atraviesa varios relatos. Pero parece que Aira aboga por el arte y eso es lo que quiere transmitir otro personaje: Mandrake.

2-3- Mandrake o la victoria de la libertad del artista sobre el dinero (poder)

La historia de Mandrake es la resolución de un dilema: el artista debe preservar su libertad de creación frente al poder o el dinero, o debe sacrificar dicha libertad en provecho de una mejor situación de vida. La respuesta de Aira es la historia del mago Mandrake. Iniciando su relato al estilo típicamente borgeano del resumen de lecturas – “quiero describir brevemente esta historieta lejana”–, Aira rescata un relato leído en la infancia detrás de la que insinúa su opinión. La historia es la de un famoso mago y de una rica princesa llamada Desirée:

La protagonista era Desirée, una bellísima joven rubia, que era la mujer más rica del mundo. Vivía en un maravilloso palacio, rodeada de todos los lujos, pero tenía el defecto de ser caprichosa, antojadiza, malcriada. Como podía permitírselo todo, tenía contratados, “con cama adentro”, a los mejores artistas del mundo, para que trabajaran en exclusiva para ella: el mejor pintor, el mejor músico, el mejor escritor... Se le ocurría

⁶⁵⁵ C. Aira, *op. cit.*, p. 20.

también que debía tener al mejor mago, y mandaba llamar a Mandrake, quien acudía al palacio, por curiosidad más que nada, pues no tenía intención de aceptar la oferta.⁶⁵⁶

El arte al servicio del poder conduce generalmente al eclipse de la libertad, pero no tal vez la libertad de crear, de pensar y de inventar, sino la de escribir, la de crear lo que a uno le guste, como defiende Aira. El rechazo de Mandrake se explica por el servilismo y sobre todo por el maltrato que reciben los artistas contratados por Desirée:

Mandrake era asombroso testigo de lo mal que los trataba: rechazaba, porque sí nomás, el espléndido retrato en el que el pintor había estado trabajando durante meses, le hacía reescribir al músico la sinfonía que le había mandado componer, se dormía durante la lectura de la tragedia en verso en la que el escritor había cifrado todas sus esperanzas.⁶⁵⁷

La historia de Mandrake plantea la compleja cuestión de la esencia del arte. Si tomamos el ejemplo de la literatura, podríamos comparar este planteamiento de Aira con la pregunta que se hacía Sartre: ¿para quién se escribe? Si para el escritor francés, uno escribe para un lector, no por eso deja de ser claro si el escritor debe satisfacer el gusto de ese lector, o la escritura debe ser antes que nada expresión de la libertad del sujeto que traduce sus ideas en palabras. Ahora bien, la opinión de Aira frente a ese dilema es ésta: primero el arte, la libertad de escribir lo que uno quiera, y después el resultado. El triunfo de Mandrake es, en este sentido, simbólico. En efecto, después de rechazar la oferta de Desirée, ésta decide vengarse de él y utiliza toda su riqueza para eliminarlo hasta terminar en quiebra y volverse pobre. Para Aira es una “justicia poética”, una victoria de la magia, del arte, sobre el poder y el dinero.

⁶⁵⁶ C. Aira, *La Trompeta de mimbre*, op. cit., pp. 25-26.

⁶⁵⁷ *Idem.*, p. 26.

Así, Mandrake expresa una de las grandes cuestiones de poética que aparecen interminablemente en los relatos de Aira y también en las teorías de la recepción. El desenlace de la historia es una justa apreciación de la narrativa aireana, una obra que, a medida que se realiza, defiende los principios estéticos sobre los que descansa. La ficción hace su propia exégesis, y cada personaje asume parte de las teorías a las se adscribe la literatura de César Aira.

2-4- La princesa Primavera: la realidad del oficio de traductor

Novelista y crítico, Aira es también traductor. Entre los autores traducidos podemos citar a Kafka (*La metamorfosis*), Joseph Campbell (*Los mitos en el tiempo*) y Jean Potocki (*Manuscrito encontrado en Zaragoza*). Este afín contacto con la traducción le permitirá reflexionar sobre el oficio; en ocasiones, también desde la ficción misma. El personaje que protagoniza dicha reflexión es la princesa Primavera, traductora como Aira:

El oficio que la ocupaba era el de traductora. Hacía versiones en castellano de novelas inglesas y francesas, para editores de Panamá. Aunque joven, tenía bastante experiencia, porque había sido su primer trabajo y lo había ejercido sin interrupciones.... Terminaba un libro y empezaba otro. Cuando entregaba uno ya le habían mandado otro.⁶⁵⁸

Con este personaje, Aira repasa varias cuestiones en torno a la traducción: las “tarifas miserables”, un trabajo “exigente” (“cada frase, un desafío”), “agotador” y “poco gratificante en tanto que no era creativo en sí en cambio muy vulnerable a las críticas”, las dificultades idiomáticas, la puntualidad en la entrega. Esta vez lo que más

⁶⁵⁸ C. Aira, *La princesa Primavera*, op. cit., p. 12.

llama la atención y que destaca el propio autor es la calidad. Si para la escritura, Aira relega la calidad y el hacerlo bien al segundo plano, en la traducción sí que es cuestión de hacerlo bien.⁶⁵⁹ Dice el narrador de la princesa Primavera: “evitaba la saturación y los consiguientes blancos, a la vez que podía sostener el nivel de calidad; tenía horror a la chapucería, aunque bien podría sospechar que eso no le importaba a nadie”⁶⁶⁰.

Pero Aira plantea aquí el problema de la buena traducción bajo un ángulo muy particular: traducir las novelas clásicas o las novelas comerciales, en otras palabras, la literatura clásica y la “literatura barata y comercializada”, como la llama él mismo. Las novelas que traduce la princesa no son una “literatura de verdad”, sino producto destinado al consumo, al mercado:

Tal como era, no podía pretender reconocimiento por estar poniendo al alcance de los lectores latinoamericanos obras de mérito, porque el objeto de sus esfuerzos, que por supuesto no elegía ella, era una literatura pasatista, de entretenimiento, de “seguro impacto de ventas”,... lo que quería decir convencional y previsible. Las novelas que traducía oscilaban entre lo deleznable y lo olvidable: lectura de evasión, exterior a la literatura de verdad y en cierto modo parasitaria de ésta.⁶⁶¹

Aira hace consistir aquí el problema de la traducción en la literatura traducida. La calidad de la traducción depende de qué literatura se trata. En una literatura barata no importa mucho, tanto para el traductor como, y sobre todo, para el editor:

⁶⁵⁹ Aunque hay una distinción entre autor y personaje, y que no siempre es lícito atribuir las palabras del personaje a lo que hace el autor, nosotros pensamos que lo que protagoniza la princesa Primavera, como muchos otros personajes, es un sutil planteamiento teórico que Aira hace acerca de la traducción, que también es un oficio suyo.

⁶⁶⁰ C. Aira, *La princesa Primavera*, op. cit., p. 12.

⁶⁶¹ *Idem.*, pp. 17-18.

Mucho más prestigioso para ella habría sido traducir clásicos, o literatura seria, pero no era tan hipócrita como para no reconocer que en ese caso todo el juego habría cambiado: para los editores la calidad era secundaria, y probablemente no habría negocio; y para ella no habría sido tan fácil mantener el ritmo. En efecto, traducir esta subliteratura era lo más fácil del mundo.⁶⁶²

El planteamiento que hace Aira sobre la traducción de un clásico y de una obra de pasatiempo es generalmente aceptable. Pero ¿no sería una paradoja defender la “escritura de cualquier cosa” y al mismo tiempo abogar por la traducción de obras de calidad? Y además, la literatura que traduce la princesa Primavera no sería incluso muy parecida a la aireana. Cuenta el narrador que las novelas eran triviales, con frecuencia estúpidas, siempre trilladas, sus personajes maquetas, sus argumentos repetidos, el estilo casi inexistente.

La novela alberga, sin duda, cierta paradoja –como las hay en muchos planteamientos de Aira–: el esmero que despliega la princesa para traducir y las novelas triviales que se le propone traducir. Pero esa paradoja –que para algunos críticos es un signo de postmodernidad– no sólo la manifiesta la princesa, sino también el propio Aira, si analizamos bien la siguiente cita:

Sentía cierta paradójica responsabilidad en ese sentido, porque estaba seguro de ser la única en examinarlas a fondo; los editores y los tipógrafos no se molestarían en leerlas (...) Era como si sus lectores hubieran renunciado al saber del arte; leer a un clásico era enterarse de muchas cosas, quizás de todas, de una época de la humanidad en su particularidad única.⁶⁶³

⁶⁶² *Idem.*, p. 18.

⁶⁶³ *Idem.*, p. 20.

El problema no se sitúa sólo a nivel de la traducción, sino también al de la recepción, en otras palabras, del lector. Aira parece fustigar a los lectores de tales novelas y aconsejar las lecturas de obras clásicas, al mismo tiempo que se rebela contra la profesionalización de la escritura —ofreciendo los ejemplos de Dickens, Proust, Flaubert, en contra de la obra de arte, de la calidad que esos autores hacían reflejar en sus obras.

Lo que podemos retener de esta novela es que Aira plantea en ella varias cuestiones sobre la traducción, y más allá, sobre la literatura misma. La protagonista, la princesa Primavera, entra así a formar parte del círculo de los personajes que transmiten algunas ideas estéticas de Aira sobre el arte, ora para defender ora para rechazar algunas prácticas y teorías. El más importante de este círculo es el Doctor Aira.

2-5- El Doctor Aira: la escritura autorreferencial

Si buscamos el personaje que más refleja la idiosincrasia literaria aireana es sin duda el Doctor Aira. Más allá de la declarada homonimia, las correspondencias entre Aira y el Doctor se notan en muchos aspectos, no sólo en lo estético, sino hasta en ciertos hábitos, como por ejemplo la costumbre de ir a escribir en los bares, que Aira resalta en algunos relatos.⁶⁶⁴

El Doctor es el personaje en el que más se proyecta la visión poética de César Aira. En *Las curas milagrosas del Doctor Aira* se conjugan los dos temas más importantes en su obra: la literatura, el arte —la novela como milagro— y la vida del

⁶⁶⁴ En la contratapa de *Ema, la cautiva* Aira cuenta cómo le vino la idea de la novela estando en el Punper Nic del barrio; en *Cumpleaños* cuenta cómo iba a diario a escribir en uno de los bares de la avenida; en *La costurera y el viento* aparece en Francia en una de las terrazas de la Plaza de la Revolución, donde trama la historia de dicha novela.

escritor como fuente más cercana y fértil a la hora de tramar una historia –las “ficciones del yo”.

Todo lo que hemos desarrollado en el punto anterior –el tema de la ficción del yo– puede encontrar su respaldo teórico en la historia del Doctor Aira. La utilización de los elementos de la vida del autor como material narrativo constituye uno de los grandes postulados que César Aira defiende y que el Doctor Aira está encargado de transmitir a partir de sus curas milagrosas. Pero, para no repetir el mismo análisis, remitimos al primer capítulo –la poética narrativa– donde hemos mostrado cómo *Las curas milagrosas del Doctor Aira* fundamentan el vínculo entre vida y obra.

Sólo recalcamos que los personajes, mediante sus historias y sus actos, son mensajeros del autor César Aira, y a este efecto, el Doctor Aira tiene una mención especial, por ser el mentor de esta saga en las que participan muchos otros protagonistas.

2-6- Norma Traversini o la dificultad de la expresión

El volante, como su nombre indica, es uno de los numerosos relatos en los que aparece como estribillo la temática de la escritura. La protagonista, Norma Traversini, una profesora de arte escénico, anuncia a partir de un “volante” el taller de “expresión actoral” que quiere abrir en su barrio. Después de un breve anuncio, decide añadir una posdata, ya que cree que no ha sido muy clara en su expresión (“después de la firma debo agregar algo todavía, porque la relectura que hice yo misma me ha convencido que no me expliqué bien”).

De allí, el relato se convierte en una larga postdata en la que Norma acude a citar una novela para explicar su inexpresividad. Así, de la redacción de un simple volante pasamos a la tribuna de la literatura. En efecto, en la novela elegida para explicarse, se

trata de una entrega de premio, durante la cual se debate sobre algunas cuestiones artísticas. Lo que queremos destacar en ella es cómo a través de una sutil *mise en abyme* Aira vuelve obsesionalmente a un tema: la novela mala.

En efecto, en el concurso que cuenta la novela referida por Norma, se destaca un libro, *Náufragos a la deriva*. Los comentarios que hacen los miembros del jurado, entre los que está el escritor Cedar Pringle –ciertamente un disfraz de César Aira–, constituyen una indiscutible estética aireana:

Se ponían a contarse uno al otro las novelas malas que habían leído... una sobre todo les había llamado la atención, *Náufragos a la deriva*. Era de esas novelas (decían ellos) tan pero tan malas que basta leer los tres primeros renglones para tirarla a la basura, pero tan mala que los había fascinado y habían leído hasta la última de sus cuatrocientas páginas llenas de disparates.⁶⁶⁵

Como si aludiera a sus mismas novelas, o a las palabras de los críticos, Aira retoma el debate sobre la literatura mala, dejando ver también su opinión sobre ella. *El volante* replantea las cuestiones cruciales que atraviesan las ficciones aireanas: los aspectos de la escritura, la dificultad de expresarse, o en fin cómo expresarse. La novela también hace hincapié en otras cuestiones como los sueños literarios del propio Aira.⁶⁶⁶

Si Varamo y Perinola se empeñan en el ¿qué escribir?, Norma Traversini insiste, confirmando la idea de Sartre,⁶⁶⁷ en la segunda etapa de ese proceso: el ¿cómo? Esas

⁶⁶⁵ C. Aira, *El volante*, op. cit., p. 28.

⁶⁶⁶ En uno de los pasajes de la novela se destaca cómo, a manera de sueño, Aira parece alabarse bajo la máscara de uno de los personajes: “Cedar Pringle era reconocido en Europa como un gran escritor, grande entre los grandes, a la altura de un Henry James, un Flaubert, un Laforgue. Se veía en un congreso en París, como él se imaginaba un congreso en París, al que asistían todos los críticos literarios del mundo civilizado para legalizar la entrada de Pringle a la restringida nómina de los genios de primera magnitud, y su deseo se hacía realidad, las grandes luminarias de la crítica se pronunciaban con elaborados elogios sobre su talento”, pp. 62-63.

⁶⁶⁷ “Cuando se sabe de qué se va escribir, queda por definir cómo se escribirá”, decía Sartre en *Escritos sobre literatura*, Madrid, Alianza, 1985, p. 55.

preguntas frecuentes que hacen los escritores vienen planteadas explícitamente por los personajes de Aira y conceden a sus ficciones un profundo contenido crítico.

Los personajes de Aira pueden ser considerados como portadores de mensajes detrás de los cuales se esconde el credo literario del propio autor. Mayoritariamente escritores, desvelan la armadura estética que sujeta su universo narrativo. Sus historias sirven de plataforma. La frecuencia de esas preguntas nos permite afirmar que el arte es la materia troncal de la literatura de Aira. Pero su visión no se concentra sólo en la escritura –la literatura–, aunque es el lado más importante, sino que se extiende a casi todas las artes.

3- El sueño de un “arte general”

Como ya hemos apuntado anteriormente con Graciela Speranza, el sueño literario de Aira es “un arte general”, un espacio donde confluyen a la vez literatura, pintura, música, teatro, escultura, magia, cine y televisión. Eso se refleja a través de sus mentores artísticos que forman un círculo mediante el cual se percibe dicha estética: Borges, Copi, Cage, Roussel, Duchamp etc. Su obra también expresa esa misma heterogeneidad artística. Los relatos, como para borrar fronteras entre las artes, tejen un espacio común, lo que para Aira es una forma ingeniosa de repasar varios fundamentos teóricos a cerca de esas artes.

3-1- Rugendas o la pasión por el arte

Aira habla de pintura eligiendo a un icono en ese campo: Johan Moritz Rugendas. *Un episodio en la vida del pintor viajero* traza, como una biografía literaria,

la trayectoria artística de Rugendas, poniendo el acento sobre su técnica y su larga estancia en el continente americano, y en particular en Argentina. Margarita Remón-Raillard resume la novela como un discurso sobre el arte, una reflexión sobre la noción de percepción y de representación.⁶⁶⁸ Discípulo de Humboldt (“Rugendas fue un pintor de género. Su género fue la fisionómica de la Naturaleza, procedimiento inventado por Humboldt”⁶⁶⁹), Rugendas emprende un viaje en tierras argentinas, cuyas peripecias describe Aira en *Un episodio en la vida del pintor viajero*.

La novela narra este “episodio trágico” del “pintor monstruo” –como lo llama Aira. En efecto, acompañado por Krause, otro pintor alemán, Rugendas decidió recorrer las llanuras de la pampa argentina en busca de bellas imágenes artísticas. Sorprendido por un mal tiempo, fue alcanzado por un rayo mientras iba con su caballo. Este accidente le valió una pérdida de conocimiento y daños graves: “la cara había sufrido daños graves, una gran cicatriz en medio de la frente bajaba hacia una nariz de lechón..., la boca se había contraído en un pimpollo de rosa lleno de pliegues y rebordes, el mentón se le había desplazado hacia la derecha”⁶⁷⁰.

Pero a pesar del estado crítico en el que se encontraba –no se había recuperado–, Rugendas decidió alcanzar su objetivo y su sueño, que era pintar un malón; hasta que un día, a las alturas de Mendoza, les sorprendió un “contingente de indios”:

Habían pasado la noche en una finca ganadera de San Rafael después de hacer campamento tres días seguidos en unas edénicas frondas de alturas; aunque el plan que hicieron en el descenso era volver de un tirón a Mendoza, se demoraron pintando y tuvieron que pernoctar en la casona

⁶⁶⁸ Margarita R-Raillard, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁶⁹ C. Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁷⁰ *Idem.*, p. 45.

de la finca. (...). Cuando salía el sol, precisamente, el patio empezó a resonar de gritos y ruidos de caballos: malón, malón.⁶⁷¹

Aira pone de realce, en este relato, la gran pasión que Rugendas muestra por el arte. En efecto, el pintor desafía su extrema debilidad y hasta su vida para ir a retratar una invasión de los indios. Captar esta imagen artística se había convertido para él en una obsesión ciega:

[Krause] llevaba a Rugendas del brazo de vuelta a la casa. Como se caía para el otro costado, optó por ponerse a su espalda...Abrió la puerta del cuarto, y Rugendas se precipitó adentro. Fue directamente al maletín de trabajo; le señaló el suyo a su amigo. Éste no daba crédito a sus ojos, pero había que rendirse a la evidencia: el gran Rugendas quería tomar apuntes del malón, aun en su estado.⁶⁷²

Un episodio en la vida del pintor viajero abre una página fascinante en la práctica de la pintura y presenta una figura heroica de Rugendas. Su episodio acaso refleja la verdadera esencia del arte: captar una imagen que puede costarte la vida.⁶⁷³ Pero más allá de esa historia, Aira también reflexiona sobre el procedimiento de Rugendas, la “fisionómica de la naturaleza”, y su gran talento (“la calidad de la obra de Rugendas no la reconocía sólo Krause. Lo bien que pintaba era evidente, sobre todo con la simplicidad que había logrado”). No obstante, Aira volverá sobre la obsesión de la calidad del pintor y, como de costumbre, aboga por una pintura sencilla, alejada del espectro de la calidad:

⁶⁷¹ *Idem.*, pp. 58-59.

⁶⁷² *Idem.*, p. 61.

⁶⁷³ Aunque el contexto es diferente, el caso de Rugendas puede compararse con el de los periodistas en lugar y período de guerra.

¿Por qué esa ansiedad por ser el mejor? ¿Por qué la única legitimidad que se le ocurría era la calidad? De hecho, no podía siquiera empezar a pensar en su trabajo si no era por la calidad. ¿No sería un error? ¿No sería una fantasía malsana? ¿Por qué no hacerlo como todo el mundo (como Krause, sin ir más lejos), es decir lo mejor posible, y poniendo el acento en otros elementos? Esta modestia podía tener efectos considerables, el primero de los cuales sería permitirles ser artista también de otras artes, si quería. De todas. Podía llegar a hacerlo un artista de la vida.⁶⁷⁴

Aira defiende sus ideas bajo la bandera del “arte general”. Hasta en la pintura –y como consejos al gran pintor Rugendas– se inclina por un arte modesto que, para él, puede ser una clave, el camino para ser artista de varias artes. Mediante el personaje de Rugendas, Aira refleja una dimensión fundamental en la práctica del arte: la pasión del artista. Aunque no parece compartir la idea de calidad tan cara a Rugendas, sí que muestra un interés real en su pintura, en su procedimiento. En efecto, éste vuelve a ser la clave, y como bien quiere Aira, la clave de un arte único, un arte general: “el procedimiento establece una comunicación entre las artes, y yo diría que es la huella de un sistema edénico de las artes, en el que todas formaba una sola, y el artista era el hombre sin cualidades profesionales especiales”⁶⁷⁵. Es este tipo de artista que encarna el mago Hans Chans.

3-2- Hans Chans: de la magia a la literatura

Como la pintura, la magia también forma parte del tejido artístico que quiere ser la obra literaria de Aira. El cruce entre literatura, pintura y magia deja una justa imagen de lo que busca Aira: un arte libre de barreras entre los diferentes componentes. *El*

⁶⁷⁴ *Idem.*, p. 48.

⁶⁷⁵ C. Aira, “La nueva escritura”, *op. cit.*, p. 3.

magos constituye, a este efecto, una perfecta ilustración. La novela narra una convención de magos americanos en Panamá en la que participa Hans Chans, un mago argentino que llega a Panamá con el firme objetivo de “establecerse de una vez como Mejor Mago del Mundo”.

Pero fiel a sus ideales, Aira convertirá ese personaje en una de sus numerosas máscaras. Hans Chans manifestará, como los demás personajes ya analizados, los mismos principios que Aira defiende para el artista. Aunque es “un mago de verdad”, no escapa del bautizo que le va a consagrar como portavoz de su creador, el artista sin talento, que desconoce los mecanismos de su oficio:

En efecto, ¿qué le impedía llegar a ser el mejor? Las condiciones estaban dadas: podía hacer cualquier número de magia con sólo proponérselo, y estaba seguro de que le saldría bien....El problema estaba en que él no era mago por vocación, y no tenía la clase de talento o imaginación que hace que alguien se incline por ese trabajo. De hecho, debía confesar que en los veinte años que llevaba ejerciéndolo, no había aprendido siquiera los rudimentos del oficio, más allá de los preliminares de charla y puesta en escena (y tampoco era especialmente bueno en eso).⁶⁷⁶

Hans Chans viene a repetir el perfil del artista aireano: sin talento ni conocimiento, el artista presa de una necesidad financiera –pretexto de introducir el tema del arte y la remuneración–, el artista no como profesional, sino como inexperto principiante (“era casi como un chico que jugara a ser mago”). En consecuencia, la historia se resume en la típica pregunta, “¿qué hacer?”, como para replantear las mismas cuestiones de Varamo o Perinola, “¿qué escribir?”: “con un esfuerzo supremo, se puso a pensar. ¿Qué hacer? La vieja pregunta leninista volvía (...) ¿Qué hacer? Era una

⁶⁷⁶ C. Aira, *El mago*, op. cit., p. 11.

pregunta que no había que responder; no pedía una respuesta sino... otra cosa. La acción. “En el principio, fue la acción”⁶⁷⁷.

El arte es acción. Este principio, que Graciela Speranza considera como un mandamiento literario en Aira, se manifiesta perfectamente en las actuaciones de los personajes. No hay que preguntarse qué hacer, qué escribir, sino “hacer”, “escribir”. *El mago* se suma al simposio de las novelas críticas. Pero su particularidad radica en otro factor: el Arte como sistema de vasos comunicantes. De la magia, la historia pasa a convertirse en una mesa redonda sobre la escritura y la edición.

En efecto, todo cambia cuando Hans se reúne con los “imprenteros” que estaban encargados de confeccionar los programas de la convención, y resulta que éstos son al mismo tiempo editores muy importantes, por lo que la conversación cambia de rumbo y se centra en la literatura: “en el curso de la conversación, que por supuesto fue muy deshilvanada, salió a la luz el hecho de que no eran simples imprenteros, sino editores, y editores importantes, de proyección continental”⁶⁷⁸.

Este pequeño giro le permite a Aira no sólo demostrar la permeabilidad entre las diferentes artes —en efecto Hans Chans, bajo la propuesta de los editores, decide escribir un libro—, sino también hablar del mundo editorial. Como en *Varamo*, las editoriales piratas vuelven a ocupar un sitio importante en el relato. Pero lo que más sobresale de esta cuestión es la conclusión que Hans hace —que también es la conclusión de la novela— después de que le dicen lo que puede ganar con la escritura. Quien conoce bien la obra de Aira, no duda en afirmar que éste se mete en la piel de Hans, poniendo de realce su propio caso:

⁶⁷⁷ *Idem.*, p. 72.

⁶⁷⁸ *Idem.*, p. 127.

Le dijeron una cifra. Hizo rápido un cálculo mental. Multiplicaba por la cantidad de libros que podía “escribir” al año, le sobraba para vivir bien, mejor de lo que vivía (...). Seguramente despertaría suspicacia que un solo hombre escribiera tanto, pero podía usar seudónimos, o, mejor, podía dejar que pensarán que usaba escritores fantasma a su sueldo; aunque ni siquiera eso era necesario: la historia estaba llena de escritores prolíficos (era la norma, más que la excepción), y en todo caso pensaría que es muy laborioso. En realidad, nadie sabe la cantidad de páginas que se pueden escribir en un determinado lapso de tiempo, así que cualquier especulación que hicieran en este sentido quedaría sujeta a duda.⁶⁷⁹

El mago Hans es un disfraz más de César Aira.⁶⁸⁰ Aira parece justificar o defender su enorme producción literaria. Más de medio centenar de títulos en treinta años; una labor que supone, sin duda, un gran recorrido entre las editoriales. Hans Chans simboliza no sólo la idea de “arte general”—mago y escritor—, sino la escritura —el Arte— hecha por todos. De un mago sin conocimientos se convierte en un escritor prolífico. Es el artista ideal aireano.

3-3- El Micchino y la Mendiga: de la voz mítica de la ópera a las notas del xilofón

La música es también uno de los componentes del panel artístico que representa la obra de Aira. *Canto Castrato* y *La mendiga* son, a este respecto, las novelas que vienen a completar el cuadro a través del cual se percibe este sueño de “arte general”. Sin embargo, ambos relatos difieren en su enfoque de la poética musical, aunque

⁶⁷⁹ *Idem.*, pp. 138-139.

⁶⁸⁰ En otros pasajes, se nota una real correspondencia entre Aira y su personaje: los cincuenta años del mago, que corresponden a los de Aira dado que la obra fue escrita en 1999, la costumbre del mago de frecuentar los cafés, que como hemos dicho anteriormente aparece en muchos relatos y es presentada por el propio Aira como hábito, y “el hecho de no salir bien en las fotos”, algo de que el personaje de *La serpiente*, César Aira, se queja también.

veremos que eso no es más que un nítido baremo de la concepción del arte en Aira y el indicador de la evolución de su ideario estético.

En *Canto Castrato*, texto y música se cruzan en un período simbólico: el siglo XVIII.⁶⁸¹ La novela sigue los pasos de un divo de la ópera napolitana, El Micchino, y ofrece un viaje artístico por cunas musicales como Nápoles, San Petersburgo y Viena.

Más que planteamiento teórico, la novela puede leerse como la apertura de la obra de Aira hacia otras artes. *Canto Castrato* es el inicio, el primer eslabón de ese “arte general”. La historia pone el acento más sobre la dimensión histórica que sobre la teoría artística. Calificada de novela histórica, se centra más en la vida de una estrella de la ópera dieciochesca italiana.

No obstante, se puede subrayar un elemento que será objeto de los planteamientos en las novelas posteriores, el talento de El Micchino, que simboliza el triunfo de la ópera italiana en las cortes nórdicas (“El Micchino es la voz más bella de Europa”). Aunque Aira tiene una visión muy peculiar del talento, en esa novela rinde homenaje a una voz insuperable, la voz de un *castrati* que salió de los conservatorios napolitanos:

Ah, la voz del Micchino.... Dijo el más viejo sacudiendo el puño de encaje y los marchitos dedos rosados.... No dijo nada más; no era necesario. La mención de la voz del gran artista, cuya fama era la aureola y gloria de la música del siglo, bastaba, aun para quienes nunca la hubieran oído.⁶⁸²

⁶⁸¹ Apoyado sobre Lévi-Strauss, Mariano García muestra cómo Aira ubica su relato un momento muy simbólico: “interesa señalar que esta novela, la única que Aira sitúa en el siglo XVIII, transcurre en el momento en que nacen, según Lévi-Strauss, (1987: 69), la novela y la música tal como entendemos estas disciplinas hoy”. *Op. cit.*, p. 226.

⁶⁸² C. Aira, *Canto Castrato*, Barcelona, Debolsillo, 2007, p. 24.

Este elemento, como venimos subrayándolo, es uno de los puntos más debatidos en la temática del arte en Aira. En dicha novela, Aira los recalca como acontecimientos históricos que definen la vida artística de una voz celeberrima.

Ahora bien, esta valoración del talento es hoy obsoleta en Aira y sólo puede pertenecer a la primera etapa de su narrativa considerada como canónica, por la práctica de un estilo convencional y por la narración de historias muy relevantes. En efecto, lo que Aira plantea en *Canto Castrato* ya está abrogado por la “historieta” de *La mendiga*. Cotejar las dos novelas permite aprehender el giro radical de su trayectoria literaria, un cambio total de paradigma estético. Si en *Canto Castrato* suena la legendaria ópera napolitana, en *La mendiga* sólo se oye “plin... plon... tuc...” o, como bien describe el narrador, un sonido “a pura cuchara: tinc... tin...tac”. Pero ésa es la nueva poética artística de Aira. Por lo menos es lo que defiende Reinaldo Laddaga, cuya visión coincide e ilustra nuestra tesis.

Antes de ilustrar su opinión, a saber la semejanza entre la narrativa de Aira y la música de la “mendiga”, el crítico subraya una característica fundamental de la obra de Aira, que hemos tomado al principio como uno de los pilares de nuestro trabajo de investigación: “la frecuencia obsesiva con que esta obra habla de sí misma, se observa y se analiza y la propensión del escritor a detallar sus posiciones en lo que respecta a la literatura en general y, en particular, a su propia escritura tanto en los ensayos como también en las ficciones”⁶⁸³. Pero lo más relevante para nosotros y que viene a respaldar el argumento de este capítulo es la siguiente observación del crítico, quien, apoyado en la novela citada, desmenuza acertadamente el armazón artístico de la narrativa aireana:

⁶⁸³ Reinaldo Laddaga, “Una literatura de clase media. Notas sobre César Aira”, *Hispanamérica*, T. 30, num. 88, abril 2001, pp. 35-36.

Hay, en efecto, en casi todas las narraciones de Aira, algún lugar donde el texto se describe a sí mismo, a su propio desarrollo y su dinámica, bajo la forma de una escena de composición, de pintura, de edificación, de escritura, de música. En uno de estos pasajes –en el que se pone en escena el concierto que una mendiga realiza con un xilofón encontrado– quiero detenerme porque me parece que se puede interpretar sin violencia como una pequeña poética de Aira: una descripción cifrada de la manera como el escritor supone que sus ficciones se construyen, y una indicación de cómo debieran, desde su perspectiva, leerse, con qué predisposiciones y con qué expectativas, y en qué rasgos debe concatenarse.⁶⁸⁴

La novela cuenta la historia de una mendiga, quien, tras sufrir un accidente, regresa a casa veinte años después, acompañada de un precioso objeto –para ella– recogido en la basura: un xilofón. Con una cuchara cogida de la cocina, la mendiga empieza a tocar el instrumento con notas muy peculiares: “empezó la música. Plin....plon...tuc...Era algo que empezaba, como suele empezar la música después del silencio, con una vacilación de no ser nada, ni siquiera música...Clanc...”⁶⁸⁵.

El encuentro del xilofón en “una pila de desperdicios” puede ser un gesto muy significativo. Para Reinaldo Laddaga, este hallazgo simboliza la mismísima tendencia aireana de emplear las materias usadas para urdir sus relatos. El crítico observa a este respecto:

El punto de partida del concierto de la mendiga es un doble hallazgo: el del instrumento ruinoso que aparece, inicialmente, como incierto, y el de una representación rota, lo cual la constituye en misterio. Ambos hallazgos me parecen alegorías diminutas de la clase de hallazgos que

⁶⁸⁴ *Idem.*, p. 36.

⁶⁸⁵ César Aira, *La mendiga*, Barcelona, Mondadori, 1999, p. 37.

están en el origen de los libros de Aira, quien trama sus novelas con materiales indigentes.⁶⁸⁶

Los procedimientos y la obra sonora de la mendiga reflejan lo que realmente es la narrativa de Aira. Primero la mendiga improvisa su concierto, un rasgo que el propio Aira definirá como parte de su código estético: “podría caracterizarla [su poética] con algunas palabras claves: experimento e improvisación. Soy muy amigo y defensor de la improvisación. Incluso alguna vez me he sugerido que debería enseñarse en la escuela como una materia más”⁶⁸⁷.

El gesto de la mendiga es una justa plasmación del pensamiento aireano. Reinaldo Laddaga rema en la misma dirección y considera que la improvisación de la mendiga es un calco del procedimiento del que Aira hace gala en sus relatos:

El concierto es una *improvisación* y no la ejecución de una partitura. Como improvisaciones son los libros recientes de Aira: arrebatos de escritura que se presentan, por así decir, en estado bruto. Es un rasgo central de su estrategia no corregir, virtualmente, lo que escribe, y publicar improvisaciones de escritura. De ahí su obsesión registrada repetidamente en narraciones y ensayos, por el surrealismo y, específicamente, por la escritura automática.⁶⁸⁸

La mendiga encarna también un credo que hemos venido analizando en el curso de este capítulo: el del artista inexperto. Aunque no entiende nada de música y “quizá no había visto nunca un xilofón” —como dice el narrador—, la mendiga llega a ser músico:

⁶⁸⁶ R. Laddaga, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁸⁷ Carlos Alfieri, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁸⁸ R. Laddaga, *op. cit.*, p. 43.

“con cada nota recuperaba el sentido de valor de su persona. Cuando había creído que ya no era nada o nadie, volvía a hacer arte”⁶⁸⁹.

La silueta del artista vanguardista también ondea sobre la mendiga. Después del automatismo y de la improvisación con que toca el instrumento, su arte aboga por lo nuevo, otro de los valores intrínsecos de la poética defendida por Aira: “iba hacia lo nuevo, hacia lo desconocido. La improvisación avanza hacia el absoluto de lo nuevo; la suya transmitía su mensaje mediante la novedad”⁶⁹⁰.

La música de la mendiga no tiene ningún significado. Las notas se parecen a ruidos, a una mera sucesión de elementos sonoros, a una acumulación de onomatopeyas que nacen del contacto de la cuchara con el instrumento:

Tac...clinc...tlin... No, definitivamente no eran notas... ¿O sí? Se sucedían a intervalos más o menos regulares, a palanca. Cloc...clin.... Eso podía ser un do...entre do y fa. O quizás tenían otros nombres. Cloc... crec...El orden no tenía importancia, se plegaba y se desplegaba... en pocos segundos ya se había creado el hábito, y el comienzo volvía a empezar.⁶⁹¹

No obstante, Aira sale al amparo de la mendiga defendiendo una música como expresión artística alejada del espectro de las teorías, una música y nada más, el arte como expresión del arte: “para hacer música no se necesitan instrumentos, ejecuciones, partituras, teorías, teatro, público, sensibilidad...Lo único que se necesita es música. Y en este caso la música estaba”⁶⁹².

Esa cita encierra uno de los argumentos que Aira utiliza en sus prédicas literarias: su posición contraria a la profesionalización. La historia de la mendiga es, a este efecto,

⁶⁸⁹ C. Aira, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁹⁰ *Ibidem.*

⁶⁹¹ *Idem.* p. 37.

⁶⁹² *Ibidem.*

otro ejemplo muy ilustrativo de esta manera de concebir lo artístico. Además no cabe duda de que lo que la mendiga ejecuta es un dictado del propio Aira, una práctica que refleja en numerosos textos.

La poética de la mendiga nos trae el recuerdo de un icono y mentor de Aira que también destacó en este camino: John Cage. Su música, que para Aira sonaba a cualquier cosa, parece esconderse detrás del concierto de la mendiga. Su huella se nota en esta historia que viene a sumarse a tantas para configurar la red artística de César Aira.

La historia de la mendiga puede considerarse como eco del pensamiento de Aira. Es un personaje que transmite las mismas sensibilidades del autor. Al igual que los ya citados, sirve de eslabón en esta larga cadena de transmisión que forman los personajes-artistas de Aira.

En resumen, podemos decir que el personaje-artista de Aira constituye un “tipo artístico” mediante el cual se refleja toda su poética. El tema del arte, que a nuestro parecer es uno de los más asentados en su obra, pasa por dichos personajes que expresan, a través de sus actuaciones, los postulados teóricos del propio autor. Los relatos que se centran en este campo son, como diría Margarita Remón-Raillard, un juego de vaivén incesante entre la teoría y la anécdota. En efecto, la historia narrada, o más bien la anécdota, no es más que una ilustración de una teoría previamente planteada.

Los protagonistas también responden a la idea aireana de “arte general”. Son pintores, músicos, escritores, magos etc. Además, lo que no podemos pasar sin subrayar es que muchos de ellos se definen como artistas vanguardistas (Perinola, Varamo, Karina en *Las aventuras de Barbaverde*). Esa característica no es sorprendente porque

“las vanguardias históricas constituyen la clave interpretativa con la que Aira lee”⁶⁹³. Además, las enseñanzas que nos dejan las historias de los personajes abogan por esa vía: artistas que, sin saber nada de su oficio, consiguen producir obras que materialicen sus ideas. Pero así es como Aira entiende el arte vanguardista: “un intento de recuperar el gesto del aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica”, la invención de “nuevas prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes”⁶⁹⁴. El sostén de esa alergia a lo bueno y a la calidad es fundamentalmente vanguardista como lo subraya el propio Aira, refiriéndose a la famosa frase de Lautréamont:

...la poesía debe ser hecha por todos. Democratizarla en serio, sacarla de la cápsula de la calidad, de lo bueno, de lo bien hecho, de lo hecho solamente por el que haya nacido con el don para hacerlo. Por eso me gusta, por ejemplo, John Cage, un músico que no era músico, que tenía tapones de madera en los oídos, y sin embargo hacía música, inventaba el modo de hacerlo.⁶⁹⁵

Entonces, no hay duda de que lo que hacen Perinola, Norma, El doctor Aira, la mendiga, Varamo y los demás personajes es lo que defiende o rechaza Aira en estas afirmaciones. Y la mejor forma de hacerlo es partir del modelo de personaje “tipo” o “prototipo”, un personaje que reside en el corazón de la problemática: el artista. Su visión es, para Aira, un instrumento de alta precisión para asomarse a la institución de la que es parte: el Arte.

En conclusión, se puede afirmar que hacer una cartografía temática de la obra de Aira es tener en cuenta tres coordenadas principales: la narración pampeana, las ficciones del yo, y el discurso sobre el arte. Estas tres líneas forman la urdimbre

⁶⁹³ Evelyn Galiazo, *op. cit.*, p. 291.

⁶⁹⁴ C. Aira, “La nueva escritura”, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁹⁵ Carlos Alfieri, *op. cit.*, pp. 128-129.

argumentativa de los relatos. En el primer tema, bautizado “ciclo pampeano”, Aira bucea en las aguas tradicionales e indaga en los focos polémicos que avivaron la Argentina de aquellos tiempos: civilización y barbarie. Armado del credo ochentista, definido por la crítica como relectura, revisión y reescritura, Aira socava la dicotomía sarmentina y rechaza el cuadro romántico, revisando los mitos y los tópicos nacionales. La pampa y sus habitantes, releídos desde un ángulo dialógico, serán los grandes protagonistas de esta época. Ahora, una vez cerrado este ciclo, la narrativa de Aira se abre hacia nuevos horizontes entre los que destaca el más cercano: su “yo”. Los relatos vuelven a enfocarse en su vida. Aira protagoniza las historias noveladas. Su vida se convierte en una cantera temática. Pero los relatos serán presas de la ambigüedad, navegando en dos aguas aparentemente opuestas: lo autobiográfico y lo ficticio. El yo se columpia entre ambos estatus que los críticos Gasparini y Alberca denominan autoficción. Ésta será la línea hermenéutica de la ficción del yo en Aira cuyas señas se resumen en dos claves: el yo narrador y el nombre propio. Entre los diferentes territorios que recorre este yo, y sus súbditos –los personajes– el del Arte es el más explorado. Para nosotros el arte es el primer pilar que sujeta el armazón temático de la obra de Aira. Cada relato parece transitar por este espacio bajo una u otra forma: literatura, música, pintura, teatro, magia etc. Cada texto ofrece un pequeño esbozo teórico. Y es en este sentido que cabe interpretar el papel preponderante de los personajes. Como mensajeros enviados por su propio creador, bosquejan todos los planteamientos teóricos que serán no sólo los fundamentos estéticos de las novelas, sino también el dogma estético y poético del escritor.

Reunir estos tres argumentos es convocar en una mesa los temas más relevantes en la obra de Aira. Frente a las recurrentes preguntas sobre cómo cartografiar ese

archipiélago narrativo, nosotros proponemos esos tres puntos de partida, que pueden servir tal vez para un sólido *mapping* temático.

CUARTA PARTE

CRÍTICA TEXTUAL: ESTRUCTURAS FORMALES Y SEMÁNTICAS DEL ESPACIO

Si, como piensa Gérard Genette, “le mode d’ existence d’ une oeuvre littéraire est essentiellement temporel”⁶⁹⁶, no por eso aminora la gran relevancia que también desempeña el espacio en la novela. En efecto, “es una parte fundamental de la estructura narrativa, un elemento dinámico y signifiante que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto”⁶⁹⁷. Más aún, se puede afirmar con Antonio Garrido Domínguez que “la novela del siglo XX ha encontrado en el espacio su punto de anclaje”⁶⁹⁸. Michel Raimond considera, por su parte, que « tout roman a partie liée avec l’ espace; même si le romancier ne décrit pas, l’ espace est de toute façon impliqué par le récit »⁶⁹⁹. Varios otros críticos han subrayado también la relevancia del espacio en el universo de la novela.⁷⁰⁰

La construcción, la configuración, el funcionamiento y las implicaciones semánticas del espacio se han ido afirmando como puntos vitales en la hermenéutica de la novela. Su constante evolución y transformación promueve el interés de la crítica literaria y proporciona diferentes aproximaciones a esa realidad cambiante. Por eso recuerda María Teresa Zubiaurre que el espacio es una noción histórica de tal forma que sus características dependen en gran medida de las grandes épocas literarias.⁷⁰¹ Cada época ofrece sus propios modelos espaciales, cada autor también elige sus coordenadas espaciales.

Del mismo modo, las características del espacio literario son múltiples y multiformes. Una tipología nos permitiría ver un espacio “único o plural, presentado

⁶⁹⁶ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 43.

⁶⁹⁷ María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 20.

⁶⁹⁸ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 209.

⁶⁹⁹ Michel Raimond, *Le roman*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002, p. 167. La primera edición es de 1987.

⁷⁰⁰ Citamos de paso a Foucault que considera el espacio como la gran cuenta pendiente del arte contemporáneo, y también Blanchot que realizó un valioso estudio a este respecto (*L’ espace littéraire*). Pero uno de los grandes pioneros es, sin duda, Gaston Bachelard.

⁷⁰¹ María T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 24.

vagamente o en detalle, espacio sentido o referencial, contemplado o imaginario, protector o agresor, de la narración y de lo narrado, espacio simbólico, del personaje o del argumento”⁷⁰²; un espacio con nivel topográfico, cronotópico (Bajtin) y textual.

Ahora bien, ¿cuál de esas características corresponde con la poética del espacio en Aira? ¿Cómo se configura el espacio en sus novelas? ¿Su propuesta constituye una continuidad de la tradición literaria o una transgresión de la misma? Esas diferentes interrogaciones nos permitirán desmenuzar el elenco de espacios que forma la narrativa de Aira.

I- CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO NOVELESCO

En la literatura hispanoamericana, la poética del espacio se ha visto marcada durante mucho tiempo por lo que Fernando Aínsa llama el conflicto y el enfrentamiento con los elementos naturales y el horror al vacío pampeano o las grandes inmensidades boscosas.⁷⁰³ En el ámbito argentino, la inmensidad pampeana ha sido el espacio literario predilecto, sobre todo en la década de los 80, durante la cual el postregionalismo volvió a convertir dicho espacio en el gran protagonista. Pero una vez cerrado este llamado ciclo pampeano, la novela hace una nueva toma de posesión de un espacio que será el manantial de toda la materia narrativa: la ciudad. Beatriz Sarlo afirma a este respecto que “después del ciclo gauchesco, la lengua de la literatura es una lengua urbana”⁷⁰⁴.

Este breve cuadro es también el reflejo de la poética del espacio en Aira. Las dos etapas que demarcan su narrativa permiten contemplar dos grandes entidades espaciales en su obra. Hablar de su construcción del espacio es, pues, destacar estas dos

⁷⁰² Antonio G. Domínguez, *op. cit.*, p. 210.

⁷⁰³ Fernando Aínsa, “La demarcación del espacio en la ficción novelesca (el ejemplo de la literatura latinoamericana)”, en Santos S. Villanueva, Carlos J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid, General Española de Librerías, 1976, p. 307.

⁷⁰⁴ Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 22.

dimensiones opuestas: por una parte, un espacio dotado de un fuerte contenido semántico y que habla directamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición, y por otra, una exploración topográfica de la superficie urbana.

1- El “caso” pampeano

Hablar del espacio en el ciclo pampeano puede ser redundante, pero es una manera de ver cómo la narrativa de Aira ha cambiado de rumbo y sobre todo de enfoque. En los relatos ambientados en la inmensidad pampeana, la historia depende del espacio, se nutre de él. El espacio es una de las categorías más sobresalientes. Tanto *Ema, la cautiva* como *La liebre* –o *Las ovejas* y *El vestido rosa*– hacen hincapié en el largo periplo que hacen los personajes Ema y Clarke. La reflexión que hace Antonio Garrido Domínguez sobre este tipo de “espacialidad”, tomando como paradigma la novela de caballerías o la picaresca, puede aplicarse atinadamente en este caso: “el espacio ejerce un influjo determinante sobre la trama hasta el punto de configurar su estructura”⁷⁰⁵. *Ema, la cautiva* responde a esa categoría. La estructura de la novela está condicionada por el desplazamiento que efectúa la caravana de Buenos Aires a Coronel Pringles. La evolución de la trama es fundamentalmente espacial.

Este tipo de espacio es el que algunos críticos llaman “simbólico” y otros consideran también como “semiótico”⁷⁰⁶, o incluso antropológico (mítico) como diría Bachelard. En efecto, más allá de servir de soporte a la acción, dicho espacio “se

⁷⁰⁵ A. G. Domínguez, *op. cit.*, p. 211.

⁷⁰⁶ Los términos “simbólico” y “semiótico” son dos conceptos diferentes aunque se pueden aplicar al mismo tiempo a un mismo espacio, como en el caso de pampa. El espacio es simbólico cuando su significado traduce una idea abstracta con respecto del personaje. El espacio simbólico establece una relación con el personaje mediante su ideología y determina su comportamiento. El personaje se identifica o contrasta con el espacio. Ahora desde la perspectiva semiótica hablaremos de un espacio como valor cultural cuya representación también hace hincapié en relaciones ideológicas como bien observa Antonio Garrido Domínguez.

semiotiza y se convierte en exponente de relaciones de índole ideológicas”⁷⁰⁷. Hablar de la pampa como escenario literario es referirse muy a menudo a un espacio opresor y salvaje. Para Antonio Garrido Domínguez, que retoma el pensamiento de Lotman, esos tipos de espacios establecen una serie de oposiciones axiológicas (favorable/ desfavorable, acogedor/ hostil, protección/ indefensión). Roland Bourneuf y Réal Ouellet aluden a esta categoría y afirman que “el espacio, el paisaje, puede adquirir un aspecto opresivo e intervenir decisivamente en la acción”⁷⁰⁸. María Teresa Zubiaurre añade que estos espacios son “la prolongación metonímica de los personajes”⁷⁰⁹.

La figura del salvaje es la que define frecuentemente al *homo pampeanus*. Ricardo Gullón habla en este caso de “simbiosis personaje-espacio”⁷¹⁰. Por eso, el indio y el gaucho están considerados como productos de ese espacio negativo.

La otra simbología es la oposición ciudad/campo tan intrínseca en el espacio del ciclo pampeano, que también desemboca en otra dicotomía, civilización y barbarie. Cada novela situada en dicho ambiente viene a reafirmar o deconstruir su dimensión simbólica. La obra de Aira no es excepción a la regla.

Ahora bien, no es ese tipo de espacio el objeto de este capítulo, sino otro que marcará un rumbo diferente. En efecto, después del ciclo pampeano, la narrativa de Aira se desplegará en otros territorios cuya configuración constituye todo un desafío crítico, al mismo tiempo que refleja la segunda etapa de su trayectoria literaria. Se trata del espacio urbano cuya configuración analizaremos en este estudio.

⁷⁰⁷ *Idem.*, p. 216.

⁷⁰⁸ Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 144.

⁷⁰⁹ M. Teresa Zubiaurre, *op. cit.*, p. 24.

⁷¹⁰ Véase Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1980.

2- Un espacio referencial

La creación de un espacio imaginario como Tlön de Borges, Macondo de García Márquez, Santa María de Onetti o incluso Yoknapatawpha de Faulkner, no parece ser la tendencia estética de César Aira. En efecto, su narrativa se aloja en ámbitos cuyas referencias se encuentran en el mundo real. El espacio en Aira es el espacio cotidiano. Es la ciudad vivida, “ubicable” en el mapa, es el barrio.⁷¹¹

Si de manera general la novela tiende hacia el espacio ficticio, construido con elementos tomados del mundo real pero que no responde exactamente a un sitio dado o único, en Aira se trata más bien de la ficcionalización de lugares existentes. El espacio real se inserta en el mundo de la ficción con sus propias características, creando, al igual que el nombre propio del autor en la novela, cierta situación desconcertante.

Parafraseando a Luis J. de Juan Ginés, se podría decir que el espacio en Aira toma el modelo de la realidad del mundo objetivamente comparable en sus características fundamentales: coordenadas geográficas, toponimia, ordenación urbanística.⁷¹²

La narrativa de Aira enfrenta así abiertamente el mundo ficticio (representado) y el mundo real. Los relatos incrustan las zonas reconocibles con historias muchas veces

⁷¹¹ Esa diferencia con respecto a los espacios literarios canónicos es la que varios críticos se han servido como punto de partida de su análisis del espacio referencial. Dóra Faix, en un estudio del espacio en la narrativa de Juan Marsé, retoma el mismo planteamiento, además de que su lectura ilustraría el tipo de espacio que estamos analizando en Aira. Afirma: “el espacio literario de Juan Marsé se suele comparar con universos narrativos de fama mundial, tales como el Yoknapatawpha de Faulkner, el Macondo de García Márquez o Región de Juan Benet. La gran diferencia entre estos espacios narrativos y el espacio particular de Juan Marsé es que la Barcelona que aparece en las novelas de Marsé –y todos los nombres propios relacionados con este espacio– remiten a un lugar real, tienen un referente extratextual evidente mientras que el mundo de los demás autores –Yoknapatawpha, Macondo o Región– no se refieren, por lo menos en un primer momento, a ninguna entidad real, carecen de referencia extratextual”. Véase Dóra Faix, “El espacio en la narrativa de Juan Marsé”, en *El espacio en la narrativa moderna de lengua española*, Coloquio Internacional Universidad de Eötvös Loránd 12-13 de mayo, Budapest, 2003, pp. 91-98.

⁷¹² Véase Luis Javier de Juan Ginés, *El espacio en la novela española contemporánea* (Tesis doctoral), Madrid, Universidad complutense de Madrid, 2004.

imaginarias. Un breve recorrido entre sus novelas permite plasmar su dimensión referencial.

En *Cómo me hice monja* –primer relato de esta segunda etapa– el escenario es la ciudad de Rosario, donde la familia Aira está recientemente trasladada. En *Los misterios de Rosario*, como indica el título, la acción se desarrolla en la misma ciudad con un recorrido por algunos lugares simbólicos. *Las aventuras de Barbaverde* y *La costurera y el viento* también se ambientan en ese mismo escenario.

Coronel Pringles alberga, por su parte, las historias de *Cumpleaños*, *El tilo*, *El sueño realizado*, *La cena* etc. El barrio de Flores (Buenos Aires) es el feudo de relatos como *La prueba*, *Las noches de Flores*, *La villa*, *La mendiga*, *Las curas milagrosas del Doctor Aira* y *El llanto*.

La ciudad de Panamá, México, ciudad de Mérida (Venezuela), Varsovia, Tokio, El Cairo, Berlín y Corea completan un panel cuya estructura descansa principalmente en el espacio existente. El espacio literario en Aira se compone esencialmente de países, ciudades y barrios.

Ahora, esa configuración del espacio narrativo acarrea otras problemáticas que orbitan en torno a la literatura de Aira: la verosimilitud y el realismo. Si Aira instala la verosimilitud en el corazón de su creación literaria (“diría que el verosímil es el centro de todas mis preocupaciones como escritor”⁷¹³), habría que buscarla en su “modelo espacial” (y no como dice él, en la trama de sus historias). Ese acercamiento a la realidad se da muy claramente en la arquitectura del espacio. El puente más sólido que une su mundo ficticio al mundo real nace, en nuestra opinión, de esa categoría. En la narrativa aireana, el espacio fortalece y aumenta la ilusión verosímil.

⁷¹³ Carlos Alfieri, *op. cit.*, p. 109.

El otro planteamiento, al analizar el espacio en Aira, es: ¿se puede hablar de realismo, o como proponen más sutilmente algunos críticos, *efecto de realidad*? Si la búsqueda de la realidad no es una condición de la escritura de Aira, la presentación de los espacios sí que nos encamina hacia uno de los fundamentos de este movimiento estético: la ilusión realista.

En efecto, el espacio es la categoría más vinculada al *efecto de realidad*. Nombrar ciudades como Rosario, Coronel Pringles, Buenos Aires, es remitir a una realidad existente, y por tanto atribuir un grado de realismo a la historia novelada. Juan de Ginés reconoce a este efecto que cuando el espacio del relato remite al mundo objetivo y el receptor puede identificarlo como parte de su propia experiencia, la ilusión aumenta.⁷¹⁴ Roland Bouneuf y Réal Ouellet recuerdan que la representación del espacio remonta de la mimesis y reconocen que el grado de realismo existe en función de la imitación de la realidad.⁷¹⁵ La reflexión que hace Yves Baudelle acerca de la geografía novelesca realista puede ser también una pertinente ilustración del caso de Aira:

Dans la plupart des cas, assurément, il y'a une vérité des lieux qui soutient l'invention dramatique y prosopographique. Très rares sont les romans qui se déroulent dans des contrées dont nous n'avons jamais entendu parler. Le Paris de Balzac ou de Proust, ou le Pas-de-Calais de Bernanos sont pour nous des endroits qui existent. Dans un roman dit réaliste, on peut même affirmer que ce qui est fictif, ce sont les personnages, et que ce qui est vrai, ce sont les lieux.⁷¹⁶

⁷¹⁴ J. Ginés, *op. cit.*, p. 75.

⁷¹⁵ R. Bourneuf, R. Ouellet, *op. cit.*, p. 139.

⁷¹⁶ Yves Baudelle, « Cartographie réelle y géographie romanesque : poétique de la transposition », dans *Création de l'espace y narration littéraire*, Colloque International Nice-Séville, 6-7-8 mars, Cahier de Narratologie, num. 8, Université Nice-Sophia Antipolis, 1997, p. 45. [En la mayoría de esos casos, por cierto, hay una veracidad de los lugares que soslaya la invención novelesca y prosopográfica. Muy escasas son las novelas que se ambientan en regiones de las que nunca hemos oído hablar. El París de Balzac o de Proust, o el Pas-De-Calais de Bernanos son para nosotros lugares que existen. En una novela llamada realista, se puede afirmar que lo que es ficticio, son los personajes, y lo que es real, son los lugares.]

Esa aproximación a lo real –que es a veces un espejismo en Aira, como veremos más adelante– se da frecuentemente mediante la utilización del entorno propio como espacio narrativo. Algunos ejemplos pueden apreciar dicha dimensión referencial.

En *El tilo*, el espacio es la ciudad de la infancia: Coronel Pringles. El inicio de la novela es una referencia espacial que produce el primer “efecto de realidad”: “el tilo es un árbol chico, elegante, de tronco delgado, que parece siempre joven. En la plaza de Pringles, además de mil tilos de éstos, normales, había uno que por un extraño capricho de la naturaleza se había vuelto enorme”⁷¹⁷. En *Cómo me hice monja*, el primer marco es también espacial: “nos habíamos mudado a Rosario”⁷¹⁸.

Ese mismo efecto se produce con la primera frase de *Varamo*: “un día de 1923, en la ciudad de Colón (Panamá), un escribiente de tercera salía del ministerio donde cumplía funciones...”⁷¹⁹. Esa referencia espacial es la que abre también *El congreso de literatura*:

En un viaje que hice recientemente a Venezuela tuve la ocasión de admirar el famoso “Hilo de Macuto”, una de las maravillas del Nuevo Mundo... Macuto es una de las localidades costeras que se suceden a los pies de Caracas, vecina de Maiquetía, donde está el aeropuerto al que yo había llegado. Me alojaron provisoriamente en Las Quince Letras, el moderno hotel levantado frente al parador y restaurante del mismo nombre, sobre la costa misma.⁷²⁰

La arquitectura del espacio novelesco de Aira refleja, pues, esas características. Responde a uno de los criterios que Bourneuf y Ouellet trazan para el realismo: la

⁷¹⁷ C. Aira, *op. cit.*, p. 7.

⁷¹⁸ C. Aira, *op. cit.*, p. 11.

⁷¹⁹ C. Aira, *op. cit.*, p. 7.

⁷²⁰ César Aira, *El congreso de literatura, op. cit.*, p. 3.

referencia a lo conocido. Dicho criterio le confiere cierto grado de realidad, aunque habría que precisar que el realismo es muy relativo en Aira.

En ese enfoque, estamos frente a lo que los críticos denominan la “presentación explícita” del espacio que se produce “cuando los objetos y realidades que componen el espacio determinado aparecen nombrados en el texto, con información sobre sus atributos y características”⁷²¹. Dicho modo de presentación también participa en la ilusión realista: “los modos de presentación del espacio tienen directa relación con otros elementos y funciones del relato. Por ejemplo, la representación explícita mediante la nominación de los componentes del espacio contribuye a potenciar la ilusión realista”⁷²².

El organigrama del espacio en Aira tiene mucho que ver con la narración autorreferencial que caracteriza buena parte de sus relatos. La ficción autobiográfica, como hemos relatado en el capítulo anterior, funda sus referencias en dos categorías importantes: el nombre propio y el espacio. Éste suele ser siempre real, identificado. Aira se inventa una historia pero la ambienta en un lugar reconocible. Ese hecho asienta el efecto de realidad aunque el lector percibirá mediante otros elementos la irrealidad de la historia supuestamente vivida.

Ahora, entre los diferentes procedimientos de configuración insistiremos básicamente en el nivel topográfico, en otros términos, el espacio como realidad estática, como existencia, cuyo objeto plantea de esta manera Juan de Ginés: “la reconstrucción topográfica del espacio de la novela permite su representación en forma de plano, de mapa, a partir de los elementos que se hallan dispersos a lo largo del texto”⁷²³.

⁷²¹ Juan de Ginés, *op. cit.*, p. 76.

⁷²² *Ibidem*.

⁷²³ *Idem.*, pp. 38-39. Juan de Ginés retoma la sistematización de G. Zoran quien también sigue a J. Kristeva y a R. Petsch: “a) nivel topográfico: el espacio como entidad estática; b) nivel cronotópico: la estructura del espacio por su relación con los acontecimientos y movimientos, c) nivel textual: la estructura del espacio por su relación con el discurso”, (p. 38).

En efecto, la gran mayoría de los relatos hacen hincapié en esa configuración: un lugar con fronteras topográficas claras, “reconstruible” en el mundo real. Es el espacio geográfico, no abstracto o imaginario, sino parte de la cartografía objetiva y existente. Un ejemplo sería la picaresca en la que lugares más destacados eran también los de la vida real: Segovia, Salamanca, Sevilla, etc.

Cartografiar el espacio topográfico en la obra Aira nos “obliga” fundamentalmente a hablar de “nivel horizontal”⁷²⁴, “que comprende aquellos lugares cuya localización se da en el plano horizontal del mundo, tales como ciudades, ríos, calles, interiores”⁷²⁵. Porque en Aira las ciudades constituyen los ejes espaciales que albergan los movimientos de los personajes.

3- Espacio como marco escénico

Si el espacio pampeano destaca por su importancia simbólica, el espacio urbano adquiere los rasgos de un mero marco escénico. En efecto, Aira elige la ciudad como nuevo escenario pero no retoma las cargas ideológicas que suelen definirla, tales como la desorientación o la deshumanización y la pérdida de la identidad. Esta definición de María Teresa Zubiaurre refleja de manera literal la esencia de ese espacio en Aira:

El espacio sirve de escenario o de telón de fondo a los personajes, como si se tratase de una realidad geográfica ya dada, sobre la que se asientan con firmeza y en la que llevan a cabo sus acciones, ya sean físicas

⁷²⁴ Julia Kristeva ofrece un pertinente análisis del nivel topográfico horizontal y nivel topográfico vertical (imaginario). Véase *El texto de la novela*, Barcelona, Editorial Lumen, 1974. Traducción de Jordi Llovet.

⁷²⁵ Juan de Ginés, *op. cit.*, p. 39.

(desplazamientos y movimientos “reales”) o espirituales (itinerarios y trayectorias mentales).⁷²⁶

El espacio es aquí un lugar de acogida de las acciones de los personajes. No suele influir decididamente en la trama hasta condicionarla –aunque participa en su configuración. Lo definiremos con Juan de Ginés como “decorado”, un “escenario mínimo” frente al espacio como gran protagonista que caracterizaba por ejemplo la narración pampeana.

Los escenarios, en ese caso, se vuelven intercambiables. Su presentación no se hace de manera exhaustiva. A veces es una vaga alusión que hace Aira para ubicar la historia. Una novela que puede ilustrar este hecho es *El mago*. Como suele ser en Aira, ya desde las primeras páginas se instala el decorado: “en marzo de este año el mago argentino Hans Chans (su nombre verdadero era Pedro María Gregorini) asistió a una convención de ilusionistas en Panamá”⁷²⁷. Aira describe esta ciudad como “la capital del pequeño país”. Pero, en general, son escasas las referencias que tengan una importancia determinante en el rumbo de la acción novelesca.

En *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, la apelación al espacio se hace de manera escueta: “un día, al amanecer, el Doctor Aira se encontró caminando por una calle arbolada de un barrio de Buenos Aires”⁷²⁸. Recordamos de paso que este espacio referencial ilustra también lo que hemos dicho sobre la ficción autobiográfica.

En consecuencia, la recreación exhaustiva de la realidad espacial, que para Bourneuf y Ouellet define el relato realista, no parece ser la característica de las novelas de Aira. Aunque se hable de realismo y que Aira use frecuentemente la descripción, no intenta recrear obsesivamente el espacio novelesco. No hay en su caso una *fascination*

⁷²⁶ M. T. Zubiuarre, *op. cit.*, pp 27-28.

⁷²⁷ C. Aira, *op. cit.*, p. 7.

⁷²⁸ C. Aira, *op. cit.*, p. 11.

du lieu. El papel que juega es el de *setting*, como un “estar ahí”. Y no se trata de inventario obsesivo al modo realista, sino de *mise en décor*.

Por consiguiente, más que por la creación del espacio en términos literarios – lugar inventado pero bien enmarcado en la realidad–, la poética de Aira aboga por una ambientación en un espacio ready-made, o sea, ya creado. Si la invención es la espina dorsal de su narrativa, el espacio parece ser la excepción a la regla.

Una manera de ver qué papel desempeña el espacio es ponerlo en relación con la historia narrada. En efecto, en muchas novelas ambas categorías parecen ser independientes. Si en los relatos pampeanos podemos hablar de armonía o incluso metonimia entre espacio y trama –la historia es el reflejo del espacio o al revés–, en este nuevo rumbo espacial hablaremos de fricción e incluso de rizoma entre dos categorías.

II- ESPACIO Y ARGUMENTO

Para aprehender mejor la configuración del espacio en Aira, hay que ponerlo en relación con las demás categorías del relato. El argumento es, en este caso, uno de los elementos más significativos que permiten valorar la dimensión narrativa del espacio.

Las teorías de Tomás Albadalejo⁷²⁹ sobre los mundos posibles pueden ser una óptima herramienta para analizar la relación entre ambas categorías. En su estudio, el crítico distingue tres tipos de mundos que tipifica con sendas características. El tipo I es el mundo de lo verdadero y en él se integran los modelos cuyas reglas obedecen al mundo objetivo. Las estructuras de conjunto referencial elaboradas aquí conciernen lo real objetivo. A esta categoría pertenecen los textos históricos y periodísticos.

El tipo II es el del modelo de mundo de lo ficcional verosímil. En éste, las reglas no son de lo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con ellas. En dicho caso, aunque las estructuras de conjunto referencial no son del mundo real, cumplen sus leyes de construcción semántica. A este tipo pertenecerían los relatos realistas o más generalmente verosímiles.

En el tipo III, el modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil. En este caso, las leyes no son las del mundo real objetivo ni son similares a ellas. Para el crítico, éste es el caso de los textos fantásticos.

Ahora bien, tomada estricta o separadamente, esta tipología dejaría fuera a varios textos de Aira. Por suerte, el crítico añadirá lo que denomina la *ley de los máximos semánticos*, que es la interferencia entre los diferentes tipos de mundo. Uno de los modelos de Aira entraría en este siguiente apartado: la existencia de una estructura

⁷²⁹ Tomás Albadalejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.

de conjunto referencial de elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo I, de elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo II implicados en el tipo III.

A menudo, el espacio en Aira es parte del mundo real mientras que el argumento de muchas novelas pertenece al mundo fantástico, no verosímil. En efecto, existe un gran cráter semántico entre el lugar y la historia narrada. El espacio entra en el tipo I de Albadalejo y ofrece siempre un escenario cotidiano, reconocible. En cambio, lo que se narra en esos textos suele trascender la vivencia cotidiana. Si la ficción no verosímil –surrealista, fantástica, maravillosa– suele desarrollarse en mundos imaginarios, en Aira es todo lo contrario. El espacio es un tronco común, una realidad que sirve de marco escénico para lo extravagante y lo cotidiano. Ilustraremos este fenómeno con las dos siguientes novelas: *El congreso de literatura* y *La cena*.

El argumento de *El congreso de literatura* responde a la narración fantástica. La historia es la de un “Sabio Loco” –que se llama César, tal vez otra de las máscaras del propio César Aira– que sale de Argentina para participar en un congreso en Mérida, la “bella ciudad andina”. Pero la intención del Sabio, su Gran Obra, es clonar a un genio, a una celebridad, y en este caso elige a Carlos Fuentes: “el Sabio Loco, por supuesto, soy yo. La identificación del Genio puede resultar más problemática, pero no vale la pena perderse en conjeturas: es Carlos Fuentes. Si acepté ir a ese congreso fue sólo después de que se confirmara la presencia de él”. El procedimiento de la clonación se especifica de esta manera:

Todo lo que necesitaba era una célula de su cuerpo, una célula cualquiera pues todas contienen la información que se necesita para clonar al individuo entero. Como no podía confiar en que la casualidad le permitiera apoderarse de un pelo o de un recorte de uña o de una escama

de piel, usó a una de sus criaturas más confiables, un pequeño clon de avispa reducido a tamaño de punto, cargado de nacimiento con los datos de identidad del genio.⁷³⁰

La historia del congreso y la de la clonación desembocan en una invasión macabra de la ciudad de Mérida. Gusanos monstruosos, resultados de la clonación, asedian la ciudad creando horror y pánico:

Todos estaban excitados, otros aterrorizados... era tan asombroso, que me llevó un tiempo asimilarlo. Por lo pronto, la alarma se justificaba, de sobra. No sé bien cómo describirlo. Esa primera visión era ultramundana (...). De las cimas de las montañas bajaban lentamente unos colosales gusanos azules (...). El tamaño de los gusanos podía calcularse unos trescientos metros de largo y veinte de diámetro; eran cilindros casi perfectos, sin cabeza ni cola.⁷³¹

Del pánico, la ciudad se sume en la vana resistencia. El monstruoso ejército de gusanos se enfrenta al de la ciudad: “los soldados echaron pie a tierra y se abrieron en abanico frente a la mole azul (...). Las balas se perdían en las blandas toneladas de carne azul como piedritas arrojadas al mar. Probaron con bazookas, con granadas, y hasta con un cañón antiaéreo instalado sobre la capota de uno de los camiones, siempre con la misma irrisoria inutilidad”⁷³².

La invasión se convierte en una gran tragedia bajo la mirada del narrador personaje César. Este siguiente episodio narra todo el horror que azota la ciudad venezolana anfitriona:

⁷³⁰ C. Aira, *op. cit.*, p. 10.

⁷³¹ *Idem.*, p. 35.

⁷³² *Ibidem.*

El desenlace vino cuando una parte del cuerpo del gusano, en su marcha ciega, resbaló por un sesgo abrupto de la ladera y rodó sobre la ruta, aplastando camiones y hombres como un colosal palo de amasar. Los redujo a láminas. Los sobrevivientes huían despavoridos. La multitud que nos rodeaba rompió el silencio atónito con el que había seguido los hechos, y oí llantos y gritos de angustia. Era una confirmación de los peores pesimismos. Alguien señaló otro punto, a un costado, donde estaba sucediendo otra catástrofe: era la carretera por la que se salía del valle atravesando los páramos. Sobre una compacta fila de autos que pretendían escapar se había desplomado otro gusano, causando muertes sin cuento.⁷³³

El origen de la tragedia es el mismo narrador; diríamos atrevidamente el propio Aira. En efecto, en lugar de clonar una célula del escritor mexicano, clona una célula sacada de su corbata, al equivocarse con la avispa enviada. Y como la corbata estaba hecha de seda, de gusano, salió un ejército de gusanos.

Mérida se convierte así en el escenario de una historia extravagante, el espacio real que acoge un acontecimiento imposible. Podríamos incluso hablar de ciencia ficción o de ficción científica tan típica en Aira. Elementos del mundo real objetivo y del mundo fantástico protagonizan una simbiosis narrativa que otorga al espacio una dimensión peculiar y desconcertante.

Si de manera general, el género fantástico, como recuerda Antonio Garrido Domínguez que retoma a Albadalejo, renuncia al espacio realista o verosímil, en Aira todo navega a contracorriente. El espacio del argumento es el espacio existente. Lo extravagante se nutre de la realidad. No hay fronteras definitorias entre ambas categorías. El espacio real es también el espacio de la fantasía. O con más prudencia, diremos que el espacio ficticio de la novela tiene su correlato en el mundo real, objetivo.

⁷³³ *Idem.*, p. 36.

Cabe, al mismo tiempo, recordar que el efecto de realidad –que suele crear el espacio objetivo según la crítica– se disipa frente a este tipo de argumento. En nuestro criterio, el espacio hace aquí de “figuración”. Si Mérida es presentada con todos sus atributos reales en este relato, eso no avala la existencia, la veracidad de la historia.

Aunque los críticos ven en este tipo de espacio una ilusión realista, en Aira esta ilusión es muy problemática. Para nosotros se trata de dos historias paralelas, rizomáticas. El congreso se celebra en Mérida con la participación de grandes figuras como Carlos Fuentes, pero al mismo tiempo sucede otra historia rocambolesca en la misma ciudad. Ese tipo de argumento participa en la caracterización misma de muchos relatos de Aira. El derrumbe de las convenciones narrativas funda principalmente su propuesta estética. Sus relatos hacen caso omiso o actúan como excepciones de las grandes líneas convencionales. Es lo que ocurre con el espacio. Además, Aira utiliza sutilmente referencias espaciales que provienen de experiencias de los lectores. La historia se desarrolla entre el hilo de Macuto, el aeropuerto de Mérida, el centro de la ciudad. Los puntos espaciales de la narración pueden averiguarse muy a menudo por el lector. A veces es una experiencia ya vivida, como en ese congreso, en el que participó efectivamente (lo veremos más adelante). El espacio se refleja en todo su esplendor realista. Es el mismo panorama que brinda otra novela: *La cena*.

El argumento de *La cena* se asemeja mucho al de *El Congreso*. En ambos casos se trata de dos situaciones trágicas que trascienden la experiencia humana, con la única diferencia que, en este relato, el espacio que alberga la historia es una de las sedes literarias de Aira: Coronel Pringles. La historia narrada pone de realce una intromisión importante en la narrativa de Aira –algo que es una semilla del advenimiento de la

postmodernidad —: la televisión⁷³⁴. El argumento es un programa televisivo, y lo más asombroso es tal vez, como precisa el propio el narrador, que se trata de un programa en directo. El efecto de realidad que se produce con la evocación de dicho espacio —la ciudad de nacimiento del propio Aira— viene reforzado por las supuestas imágenes en directo que, por esencia, definen la realidad en estado puro.

La primera parte de la novela muestra a un personaje quien, aburriéndose en su departamento, se entrega a un frenético zapping para abrirse al mundo:

La desocupación, la conciencia del fracaso, la relación anacrónica de un hombre de sesenta años con su madre, el celibato ya irremediable, me habían envuelto en esa melancolía tan característica de los días muertos...La televisión se había vuelto mi única ocupación real...Cuando me quedé solo, me puse a hacer zapping. Siempre hacía lo mismo...Para muchos, “mirar televisión” era lo mismo que hacer zapping.⁷³⁵

La historia que en adelante cuenta el narrador es una entre las numerosas grietas fantásticas que minan los relatos de Aira. El texto se convierte en la narración de un reportaje en directo de un acontecimiento fuera de lo común, pero muy normal en una novela de Aira:

Iban [los dos reporteros] al Cementerio, porque les habían dicho que los muertos estaban saliendo por sus propios medios de las sepulturas. El dato era tan improbable como una fantasía de adolescente. Y sin embargo, era cierto. El guardián que dio la alarma fue advertido por los murmullos

⁷³⁴ La presencia de la televisión en la narrativa de Aira es muy significativa. El mismo reconoce ese fenómeno en estos términos: “me abro a lo que pasa, a lo que me ha pasado ese día, el día anterior, a cosas que veo por la televisión, a programas frívolos de figura de espectáculo, a algunas de esas comedias costumbristas que siempre hay (la televisión es una gran fuente de surrealismo involuntario).” Entrevista con Carlos Alfieri, *op. cit.*, pp. 109-110.

⁷³⁵ C. Aira, *op. cit.*, p. 44.

que se multiplicaban en toda la extensión del camposanto. Salió de su casilla a ver, y no había terminado de cruzar el patio... cuando a los susurros inquietantes empezaron a sumarse ruidos de piedras y de metales... Pensó en un temblor de tierra, lo que habría sido algo nunca visto en la quieta llanura pringlense... Las lápidas de mármol se desplazaban, levantadas por un costado y se volcaban rompiéndose... Entonces el guardián vio a los primeros muertos, que salían caminando de las bóvedas más cercanas.⁷³⁶

Como en *El congreso*, la invasión de los monstruos, muertos vivos, amenaza a la ciudad natal de Aira: “los muertos vivos seguían saliendo por el portón de rejas, y se derramaban de prisa por el camino que iba al pueblo. Apuradísimos, con su paso de ganso modificado, atraídos por el halo de luz amarillenta que se levantaba de Pringles”⁷³⁷. Los cadáveres devoran a sus víctimas abriéndoles el cráneo y absorbiéndoles las endorfinas.

Ahora bien, el argumento no está ambientado en un lugar imaginario –terreno más óptimo para este tipo de narraciones–, sino en una ciudad que releva de la experiencia del lector y del propio autor. Además, Aira convierte la invasión de los muertos en una procesión a través de los diferentes lugares más simbólicos de Coronel Pringles: el Teatro Español, el Cine San Martín, la Plaza de Pringles, el Palacio Municipal, el Boulevard. El inventario que el narrador propone remite al mundo real, pero es en ese mismo escenario donde suceden también esos hechos insólitos.

El otro ejemplo que podríamos añadir es *Las aventuras de Barbaverde*. En el primer relato, un pez cósmico invade el universo y el punto más cercano a la tierra es la ciudad de Rosario. La historia se desarrolla entre el Hotel Savoy y la sede del diario

⁷³⁶ *Idem.*, pp. 51, 52, 53.

⁷³⁷ *Idem.*, p. 57.

local *El orden*. En ambos casos se trata de una realidad objetiva, conocida. Sin embargo, la historia contada rompe con la semántica del espacio novelesco.

Por eso, seguimos afirmando que en Aira la historia fantástica no necesita la invención de un espacio irreal cuyas leyes se adaptan mejor a la producción de lo no verosímil. El mundo de lo ficcional verosímil y el mundo de lo ficcional no verosímil se solapan y se disuelven frecuentemente en sus textos. Más aún, es el resultado mismo de la poética novelesca, del modo de escritura del propio Aira, ya que él mismo recuerda: “empiezo a partir de una historia, de algo que surge y me parece atractivo, sugerente, o por lo menos potable, y arranco a ciegas, y no sé muy bien hacia dónde va a ir el texto”⁷³⁸.

Esa torsión o esa “vuelta”, como diría Sandra Contreras, es la que fomenta una pulverización de las relaciones semánticas entre las diferentes categorías de la novela. En ese caso, el espacio parece preparado para acoger cualquier ocurrencia narrativa.

La construcción del espacio en esos relatos de Aira puede ser una perfecta ilustración de *la ley de máximos* de Albadalejo. En efecto, el escritor no emprende las grandes líneas convencionales que caracterizan la poética del espacio, sino que pretende transgredirlas. La relación entre el espacio y el argumento nos permite ver hasta qué punto el primero se perfila como una categoría “incómoda” e “inadecuada”. Leer *El congreso de literatura* o *La cena* significa abrirse al mundo fantástico pero en un escenario que corresponde al espacio cotidiano.

La hibridez que ofrecen espacio y argumento nos remite a otra cima estética de Aira: la paradoja. La novela, retomando una expresión de Yves Baudelle, “est tiraillée entre deux forces”: por una parte la diégesis ficticia (fantástica) y por otra el topónimo real. Podríamos incluso hablar de ambigüedad, situando el término entre lo real y lo

⁷³⁸ Carlos Alfieri, *op. cit.*, p. 109.

inexistente, como lo utiliza Manuel Alberca para caracterizar la inclusión de datos ficticios y reales en la autoficción. Por eso, un estudioso como Vincent Jouve remite la problemática a la forma misma de leer una obra. En efecto, para el crítico « la façon dont le lecteur se représente une action est directement liée au cadre dans lequel elle se déroule »⁷³⁹ ; en otras palabras, la construcción del espacio juega mucho en la dimensión cognitiva: « sur le plan cognitif, les lieux décrits par le texte déterminent le travail du lecteur et le choix de son régime de lecture »⁷⁴⁰.

Leer un texto como *El congreso de literatura* plantea principalmente este problema subrayado por el crítico. La fricción entre la historia y el lugar donde se desarrolla entorpece la comprensión y dificulta su clasificación. La familiaridad del Hilo de Macuto y de Mérida, tanto para el lector como para el escritor, rompe la lógica entre acción y lugar y hasta afecta el sentido de la historia. Vincent Jouve recuerda a este efecto que « la mention par le texte de tel ou tel lieu délimite automatiquement pour le lecteur une frontière entre ce qui peut et ce qui ne peut pas s’y passer »⁷⁴¹. La historia de *La cena* o de *El congreso* desgaja esa frontera y presenta el espacio como una categoría independiente.

La estética del espacio en Aira –en estos tipos de relatos– no parece haber oído los ecos de la poética de “apueblamiento” del lector, mecanismo que consiste, según Teresa Zubiaurre, en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario.⁷⁴² En Aira, se trata más bien de instalar cómodamente

⁷³⁹ Vincent Jouve, « Espace et lecture : la fonction des lieux dans la construction des sens », en *Création de l’espace et narration littéraire*, op. cit., p. 178. [La manera como el lector se representa una acción está directamente relacionada con el marco en el que se desarrolla.]

⁷⁴⁰ *Ibidem*. [A nivel cognitivo, los lugares descritos por el texto determinan el trabajo del lector y la elección de su régimen de lectura.]

⁷⁴¹ *Idem*. p. 180. [La mención por el texto de tal o tal lugar delimita automáticamente para el lector una frontera entre lo que puede ocurrir en él y lo que no.]

⁷⁴² M. T. Zubiaurre hace referencia al término de Ortega y Gasset, “apueblado”, para ilustrar la actitud del lector ante ese tipo de configuración del espacio y afirma: “todo lector interesado, y por ello mismo inmerso en el texto, es un lector prisionero (o apueblado, como lo llama Ortega y Gasset)”. *Op. cit.*, p. 89.

al lector en su hábitat natural, para después sorprenderlo y desconcertarlo con historias imposibles.

La dificultad de leer a Aira, proclamada por muchos críticos y lectores, participa esencialmente de esas inadecuaciones semánticas, esas fronteras difusas que protagoniza cada relato. El espacio es, a este efecto, uno de los elementos más significativos. El lector se identifica con las coordenadas espaciales pero se pulveriza la identificación con la historia.

Pablo Decock⁷⁴³ habla de “incomodidad, inquietud y hasta de frustración del lector”. En efecto, para el estudioso, se trata de un “desencuentro” entre, por una parte, el “valor literario” y por otra, el “receptor”. Utiliza además el término “incongruencia” para esos tipos de “vueltas” que suelen dar las novelas de Aira y observa que sus novelas presentan a menudo una anécdota o situación trivial en la que surge repentinamente un elemento fantástico o un hecho insólito que desestabiliza el relato sin darnos una pauta explicativa. El crítico concluye con una interrogación que también se podría hacer con respecto a la relación espacio-argumento: “¿sus dislocaciones narrativas y su posición ambigua permanente entre las fronteras del realismo, lo fantástico y lo melodramático se deben a esa frivolidad omnipresente en la poética de Aira?”.

Lo que podemos observar sin equivocarnos es que esas dislocaciones y esos límites borrosos se manifiestan en la construcción del espacio e interpelan otras cuestiones novelescas cruciales como la recepción. Pero no hay que olvidar que el espacio es sólo uno entre los varios eslabones del vertiginoso y desmesurado mundo literario de Aira. Su configuración también tiende a reflejar la polémica poética del autor.

⁷⁴³ Véase Pablo Decock, “Desencuentro receptor y valor literario en la poética de César Aira: análisis de dos relatos. V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 13 al 16 de agosto de 2003, La Plata, <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar> (08/06/10)

Cabe recordar que la representación del espacio en Aira no dista mucho de lo que hicieron también algunos de sus maestros. Borges ya convirtió Buenos Aires en un lugar fantástico principalmente con la enciclopedia de Tlön y “El Aleph”. Copi construyó una historia extravagante en un Montevideo real, rompiendo con toda la lógica semántica entre topos y diégesis.

III- EL MAPPING LITERARIO

Si el espacio urbano representa muy a menudo en el seno de la literatura moderna y contemporánea la desorientación del individuo ante un universo opresor, en Aira se inclina más bien hacia lo que podríamos llamar el *mapping*. Su obra bosqueja una cartografía local y ofrece un senderismo urbano en el que el lector se convierte en un activo peregrino.

La cartografía urbana es una de las basas estéticas del realismo. El protagonismo de la metrópoli en ese movimiento literario se refleja principalmente en tres dimensiones: la realidad callejera, moral y social. Balzac convirtió París en un bastión literario, en un territorio a la vez atractivo y repelente, o como decía él, “el más delicioso de los monstruos”. Galdós ofreció la geografía urbana de un Madrid deslumbrante. En el Río de la Plata, Mallea, Arlt y Onetti fueron considerados, según Fernando Aínsa, como los fundadores de la narrativa que incorpora la complejidad urbana en la literatura rioplatense.⁷⁴⁴ Ahora, frente al peso moral y social que caracteriza la figura urbana retratada en muchos autores, Aira elige la geografía callejera. En efecto, detrás de las historias narradas en las novelas aclimatadas en el término urbano, Aira esconde un fenómeno y una realidad dada por sentada: la cartografía urbana exacta. El espacio es el reflejo de un *mapping*.

La villa es una de las novelas que mejor reflejan ese mapa urbano en Aira. El título –el primer elemento paratextual– nos indica de entrada la importancia de la dimensión espacial. Aira trama una historia cuyo trasfondo es principalmente la construcción del espacio como plano urbano.

⁷⁴⁴ Véase Fernando Aínsa, *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: Del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

La novela cuenta la historia de un joven Maxi, cuya única actividad es ayudar a los cartoneros a transportar sus cargas. La vida de Maxi, como la de los cartoneros (chatarreros), se resume en un vagabundeo por las calles del barrio de Flores. Aira nos pasea a través de las diferentes calles de su barrio detrás de los pasos de unos personajes arquetípicos. Elige a un personaje andante, mediante el cual consigue presentar un mapa del barrio de Flores. Cabe recordar, a este efecto, el vínculo intrínseco que mantiene el espacio con el personaje, otra de las categorías claves en la construcción de la novela. Más aún, se puede decir que en *La villa* el tipo de personaje determina la dimensión semántica del espacio. El movimiento de los personajes permite estructurar la espacialidad del relato. Elegir a un cartonero como protagonista es proponer un recorrido a través de las diferentes arterias de la ciudad, en otras palabras, es una manera de “mapear” el espacio urbano.

La novela es una profunda radiografía urbanística del Barrio de Flores. La zona de acción de los cartoneros corresponde con los puntos más importantes del mapa local. Su itinerario se resume en las grandes líneas del barrio. Aira se apoya en su trayectoria para hacer una cartografía precisa cuyos ejes se delimitan de esta manera:

El grueso del botín estaba en las inmediaciones de la avenida Rivadavia, en las calles transversales y las paralelas, con su alta densidad de edificios altos, comercios, restaurantes, verdulerías. Si no encontraban ahí lo que buscaban, no lo encontraban más. Cuando llegaban a Directorio, sí habían hecho buen tiempo, podían relajarse y rebuscar con más tranquilidad en los montones de basura, que se espaciaban... Más allá de Directorio empezaba el barrio de las casitas municipales, vacío y oscuro, con sus calles en arco entremezcladas... Volvían a apurarse, esta

vez por llegar cuanto antes, tomaban las callecitas que los acercaran antes a Bonorino, por donde desembocaban en la villa.⁷⁴⁵

El *mapping* del barrio del Flores insiste más en las calles. La novela se convierte en lo que Teresa Zubiaurre decía de los relatos realistas: un callejero urbano. La descripción de la villa, donde residen los cartoneros, es uno de los ejemplos más ilustrativos:

Las calles interiores eran muy angostas, a duras penas podía pasar un auto, y cuando había uno, viejísimo, oxidado, a veces sin ruedas o sin vidrios o sin puertas, las obstruía por completo. Lo más extraño era la disposición de estas calles: no partían perpendiculares al borde de la villa sino en un ángulo pronunciado, de casi cuarenta y cinco grados. También era extraño que corrieran en línea bastante recta, a pesar de lo informal de las construcciones. El borde de la villa se curvaba suavemente, sugiriendo que la forma general era un enorme círculo... Las calles se introducían, a intervalos más o menos regulares, pero todas las hacían en idéntico ángulo.⁷⁴⁶

Aira no se limita sólo a describir y presentar las calles, sino que hasta discute la fundación y la onomástica de las mismas. Las novelas trascienden el escenario puramente literario e incurren en cuestiones históricas y urbanísticas del barrio bonaerense. Las reflexiones y los comentarios demuestran esa intención de rubricar la imagen del callejero. Más que “descriptor” el narrador se hace “informante”. El ejemplo que el narrador subraya es el de la calle Bonorino:

⁷⁴⁵ C. Aira, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁷⁴⁶ *Idem.*, p. 29.

La calle Bonorino, desde que nacía en Rivadavia, se llamaba en los carteles “Avenida” Esteban Bonorino, y nadie sabía por qué, porque era una calle angosta como todas las demás. Todos pensaban que era uno de esos frecuentes errores burocráticos, una confusión de los distraídos funcionarios que habían mandado a pintar los carteles sin haber pisado jamás el barrio. Pero sucedía que era cierto, aunque de un modo tan secreto que nadie se enteraba. Dieciocho cuadras más allá... donde parecía que la calle ya se había terminado, y donde no llegaba ni el más persistente caminador, la calle Bonorino se ensanchaba transformándose en la avenida que prometía ser desde el comienzo.⁷⁴⁷

Bonorino, Rivadavia, Directorio y Bonifacio constituyen las coordenadas de un barrio cuya presentación remite directamente a una realidad cotidiana. Como la Barcelona de Marsé⁷⁴⁸, Aira cartografía su barrio utilizando referencias que relevan de la experiencia del lector: las calles principales. Como al estilo decimonónico, su novela retrata espacios cotidianos, vividos por el autor. Su estilo se apoya en la descripción y la presentación. El relato se parece a una guía urbana. Además, para poner de realce esta dimensión espacial, Aira introduce el género policíaco, otro mecanismo de cartografía del entorno urbano, como recuerda Maria Teresa Zubiaurre con la narración decimonónica: “el relato decimonónico funciona como una novela policíaca que, además de resolver un enigma de índole transitoria, propone siempre una solución, en este caso, la organización del espacio urbano”⁷⁴⁹.

⁷⁴⁷ *Idem.*, p. 17.

⁷⁴⁸ Entre los escritores en lengua española, los críticos destacan frecuentemente el caso de Juan Marsé en este tipo de espacialidad. Los diferentes lugares y calles de Barcelona constituyen muy a menudo el escenario novelesco. Dóra Faix, en su estudio citado anteriormente, reconstruye este mapa cuyas coordenadas son: la Plaza de Lesseps, la Gran Vía, la Plaza de Cataluña, Las Ramblas, la calle San Pablo, la República Argentina, el Paseo de Gracia, la Vía Layetana. En la literatura argentina también aparecen algunos nombres a este efecto. Teodosio Fernández destaca el espacio santafesino de Saer que recorre entre otros la Plaza de España, la calle San Martín, la Plaza de Mayo. Véase T. Fernández, “El espacio santafesino de Juan José Saer”, en *El espacio en la narrativa en lengua española*, *op. cit.*

⁷⁴⁹ M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 258.

La aparición del inspector Cabezas, que sigue los pasos de Maxi para adentrarse en la villa considerada como cuartel de la droga, abre otra página en la exploración del espacio mediante el género policial. Aira expresa su encuentro en términos espaciales. En efecto, parece que cada personaje viene presentado incluso según su ubicación en esa maraña urbana, como ocurre con el protagonista: “como ya dije, Maxi vivía en la esquina de Bonorino y Bonifacio. A cincuenta metros, sobre la calle Bonorino, estaba la Comisaría Treinta y ocho, y en ella trabajaba el inspector Cabezas”⁷⁵⁰.

La historia de los cartoneros desemboca en una investigación policial. La secreta persecución que emprende el inspector –que sospecha a Maxi– pone de relieve la dimensión espacial del relato. Las calles de Flores vuelven a recordar el escenario criminal de Erik Lönnrot, la Rue de Toulon y Triste-le Roy:

Intrigado e interesado, empezó a observarlo. Como tenía que rendir cuenta de sus horarios, salía al anochecer en su auto, y no le costaba mucho trabajo localizarlo. Lo estudiaba de lejos... a veces dando vuelta a la manzana, siguiendo el recorrido que hacía el joven patovica... En varias ocasiones lo siguió hasta el final, hasta que ya muy adentro del Bajo de Flores se despedía y volvía a su casa... Ya en invierno, lo esperaba a veces en la parte ancha de Bonorino... y fue testigo de su ingreso a la villa.⁷⁵¹

Los elementos que Aira utiliza en la trama contribuyen a una delimitación y una localización exacta del espacio. En efecto, más allá de nombrar las calles, Aira añade otras referencias extradiegéticas que acrecientan el efecto de realidad de la historia narrada: “justamente ese otoño había salido publicada en el *Clarín* una carta de lectores que decía lo siguiente: los vecinos de Bonorino al mil ochocientos en el Bajo Flores

⁷⁵⁰ César Aira, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁵¹ *Idem.*, pp. 40, 41.

hemos venido sufriendo en los últimos años una escalada de violencia, alentada por una mafia que tiene su cuartel general en la vecina villa de emergencia”⁷⁵².

La trama de la novela termina en una historia de crimen. El inspector Cabezas encargado de investigar el movimiento de la droga termina siendo, al estilo borgeano, el asesino. Su persecución por la Jueza Plaza –madre de la víctima– abre un nuevo recorrido en el espacio local. Su huida permite reconstruir un escenario que viene a ensanchar el mapa novelesco:

Dio la vuelta por atrás del Cementero, y del Hospital Piñeyro [sic], y tomó hacia el este por la avenida del Trabajo. El terreno bajaba precipitadamente hacia lo que se llama “el Bajo” de Flores, y cuando el agua subió por encima de las ruedas descubrió que, al no poder avanzar a toda velocidad, se desvanecían sus ganas de seguir avanzando... De modo que frenó en la esquina de Carabobo...⁷⁵³

En resumidas cuentas, se puede decir que la historia de *La villa* recuerda mucho los escenarios del relato realista, no sólo por las referencias muy exactas, sino por las numerosas descripciones de los lugares. Es como si estuviéramos en un escenario de Galdós. Los personajes y el género policial son los principales móviles de esa cartografía. La otra novela que completa ese “mapeado” es *Las noches de Flores*. Ambas novelas pueden considerarse como minucioso plano del Barrio de Flores.

Las noches de Flores propone una vuelta nocturna por el barrio de Aira. Al igual que en *La villa*, los personajes son determinantes en la configuración del espacio narrativo. Aira elige en este relato a repartidores de pizzas como guías para su exploración callejera:

⁷⁵² *Idem.*, p. 43.

⁷⁵³ *Idem.*, p. 165

Aldo y Rosita Peyró, un matrimonio maduro de Flores, adoptaron un curioso oficio en el que eran únicos y despertaban la curiosidad de los pocos que se enteraban: hacían *delivery* nocturno para una pizzería del barrio. No es que fueran los únicos en hacerlo, como quedaba patente por el ejército de jovencitos en motoneta que iban y venían por las calles de Flores, y de todo Buenos Aires, desde que caía el sol, como ratones en el laberinto de un laboratorio. Pero no había otra pareja madura (ni joven) que lo hiciera, y a pie, en sus propios términos.⁷⁵⁴

Los protagonistas son, entonces, caminantes y motoristas. El oficio elegido por Aira es otro de los pretextos para recorrer las principales arterias del barrio. El itinerario de los personajes determina el espacio narrativo. El argumento también es uno de los factores cruciales para el modelo espacial. En efecto, la carrera de motos y las luchas para dominar y controlar el espacio comercial de la pizza convierten la novela en una gran exhibición y despliegue callejero. Lo que María Teresa Zubiaurre decía del espacio realista parece reflejarse en esta novela: “un espacio sometido al sistema organizativo y clasificatorio del callejero de la usual guía urbana”⁷⁵⁵.

Aira se apoya en las carreras nocturnas para dibujar lo que podríamos considerar como un circuito urbano, cuyo epicentro vuelve a ser, como en *La villa*, la calle Rivadavia: “los circuitos elegidos eran las calles más despejadas, del lado norte de las vías, pero también lo habían hecho en el pobladísimo sector sur aledaño a la avenida Rivadavia, y hasta, una vez, en la avenida misma”⁷⁵⁶.

La narración de las carreras constituye la matriz misma de la cartografía. En efecto, al seguir la ruta de los motoristas, el narrador configura al mismo tiempo la arquitectura espacial:

⁷⁵⁴ C. Aira, *Las noches de Flores*, Barcelona, Mondadori, 2004, p. 7.

⁷⁵⁵ M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 257.

⁷⁵⁶ C. Aira, *op. cit.*, p. 10.

Se producía una especie de zigzaguo compacto que, aun sin estabilizarse, aun sin dejar de ser un caos, permitía un aprendizaje de habilidad, y se hacía cada vez más rápido. En treinta segundos dieron la vuelta a la manzana, y saltaron a la manzana contigua, y de ahí fueron bajando, manzana por manzana, haciendo ochos, hasta Rivadavia (habían salido de Directorio), adonde llegaron cuando daba la campanada noventa y nueve.⁷⁵⁷

El narrador pasa de la presentación de un *mapping* a una disertación sobre el propio sistema callejero del barrio de Flores. Las reflexiones son muy constantes a este efecto y van acompañando a las largas descripciones que caracterizan la novela. El siguiente párrafo refleja perfectamente este estilo aireano:

Todas las calles de Flores eran de una sola mano, o de “dirección única”, y todas se cortaban en ángulo recto, en una cuadrícula o damero sin variaciones. Había sido una zona de quintas y charcas; se había urbanizado tardíamente, ya bien entrado el siglo XX, de ahí la regularidad. Las direcciones establecidas para las calles debían obedecerlas los autos, camiones, colectivos, y en realidad todos los vehículos sobre ruedas que circularan por la calle.⁷⁵⁸

El callejero urbano de Aira tomará la forma de un laberinto, pero no en el sentido que Roland Bourneuf et Réal Ouellet lo usan para la realidad urbana – traducción trivial de la actitud insignificante de un individuo engullido y devorado por el mundo–, sino en el sentido que le dio Borges: espacio complejo de continuidades y ramificaciones. En Aira no es un espacio opresor que deshumaniza al individuo, sino una maraña espacial:

⁷⁵⁷ *Idem.*, pp. 12-13.

⁷⁵⁸ *Idem.*, p. 44.

Desde siempre había habido un acuerdo con la pizzería, según la cual ellos [Aldo y Rosita] cubrían el área más inmediata. Para las grandes distancias estaban las motos, que de todos modos nunca iban más allá del barrio. Pero aún así..., los iban a mandar “lejos”, y en lo indefinido de este concepto se dibujaban nocturnos panoramas urbanos...Con el tiempo, ese “lejos” había tomado la forma del barrio de las llamadas “casitas baratas” más allá de la avenida Directorio, un laberinto de callecitas curvas, arbolado como un bosque, a esas horas silencioso y desierto.⁷⁵⁹

Más allá de las calles y del barrio de Flores, la mismísima ciudad, mediante su sistema callejero, aparece como un laberinto. Borges ya lo había imaginado, al comparar Buenos Aires con la capital de un imperio inexistente. Aira reconstruye también, mediante su *mapping*, esa imagen caótica de la ciudad:

Lo sospechoso dejaba de serlo, o de serlo tanto, cuando uno se ponía a pensar dónde vivía la gente. La norma era que viviera en una casa o un departamento, y que tuviera una dirección simple adecuada a una casa o un departamento. Pero en este caso la norma era la excepción. Sólo los domicilios que no tenían historia se ajustaban a la perfecta simplicidad de una calle y un número...Se habían hecho subdivisiones, adaptaciones, superposiciones, la “construcción de la construcción”; y esa complicación no era fácil de expresar; había que inventarle una lengua. Aquí la ciudad revelaba su naturaleza de laberinto espaciotemporal, y sus habitantes ejercían su derecho a pedir pizza y a esperarla, y que llegara.⁷⁶⁰

La imagen del laberinto está muy presente en la obra Aira y se relaciona siempre con la complejidad del espacio. Varios relatos retoman ese concepto tan típico de Borges. Ya desde *La liebre*, el naturalista inglés Clarke comparaba la pampa con

⁷⁵⁹ *Idem.*, p. 63.

⁷⁶⁰ *Idem.*, p. 37.

Londres y recalaba: “uno toma en una dirección, por las calles, o por este descampado interminable, y la sensación de laberinto sin laberinto, de disponibilidad, de homogeneidad, son idénticos”⁷⁶¹. Esa misma sensación de inmensidad y realidad callejera es la que el narrador de *El sueño realizado* experimenta en la presentación de la capital argentina: “Buenos Aires es un laberinto inmenso, que nunca se termina de recorrer. Para mí, que no conozco otras ciudades, es la más grande del mundo, la más misteriosa y aunque hace treinta y cinco años que la recorro en todas direcciones, la más desconocida”⁷⁶².

Además del espacio rioplatense, la ciudad en general refleja, en Aira, la imagen de un laberinto. En *El pequeño monje budista*, el complejo callejero urbano también será un laberinto. Las eternas bifurcaciones caracterizan el itinerario que toman el pequeño monje y el matrimonio francés. Este largo fragmento podría ser un perfecto extracto de un texto borgeano:

El pequeño monje budista echó a andar rápido delante, diciendo que conocía un sitio simpático ahí cerca donde se comía bien...Se introdujo por unas callejuelas peatonales, y el matrimonio francés lo seguía sin perderlo de vista...A pesar de la atención que ponían, siempre estaban a punto de perderlo...Esa especie de persecución les dio poco tiempo de ver donde iban, lo que tenía poca importancia ya que jamás habrían podido orientarse porque las callecitas se volvían un verdadero laberinto. Torcieron a la derecha, después a la izquierda, después a la derecha, y mientras tanto las calles también giraban a la derecha y a la izquierda; atravesaron pasajes techados, uno de los cuales era una librería, doblaron una vez más, y otra vez, y ahí estaban.⁷⁶³

⁷⁶¹ C. Aira, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁶² C. Aira, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁶³ C. Aira, *op. cit.*, pp. 31-32.

En *El mago*, la pequeña vuelta turística que efectúa Hans Chans por la ciudad de Panamá y su zoológico también le deja con cierta impresión de laberinto: “estuvieron un lapso indefinido de tiempo recorriendo ese extenso laberinto”⁷⁶⁴.

Las noches de Flores pone de realce la imagen de un populoso hormiguero urbano. Aira parte de una actividad corriente como el *delivery* (distribución de pizzas) para representar de nuevo un plano local cuyas líneas vuelven a ser la geografía urbana de Flores. Las calles más importantes de su barrio serán también los principios de ese “mapeado”.

El *mapping* literario, cúspide poética de la novela realista, constituye en la obra de Aira un pilar de la arquitectura espacial. El principal mecanismo que utiliza Aira es el vaivén o el vagabundeo. Los personajes, todos trabajadores callejeros, son la punta de la pluma que va dibujando este mapa urbano de Flores. Los relatos son muy a menudo un elenco callejero.

⁷⁶⁴ C. Aira, *op. cit.*, p. 32.

IV- EXPLORACIÓN DEL ESPACIO Y RELATO DE VIAJE.

La obra de Aira es una cristalización de la ficción viajera. Varios relatos se tejen en escenarios foráneos, lo que fomenta no sólo un amplio registro espacial, sino también un frecuente diálogo entre el espacio propio y el espacio ajeno.

El relato de viaje es uno de los géneros literarios más relevantes en la creación y expresión espacial. La novela griega, la novela corta, la picaresca y la de caballerías, los relatos de grandes descubrimientos geográficos, conquistas y colonizaciones (novela histórica) y el regionalismo han protagonizado siempre grandes inventarios espaciales. La exploración de esas superficies se había convertido en el alma misma de la creación literaria. El relato de viaje llega a rimar incluso con la noción misma de espacio: “una motivación común a los diferentes tipos de novelas de viaje radica en la necesidad de exploración y conquista de nuevos espacios, que ofrece un mayor o menor grado de descubrimiento”⁷⁶⁵. Michel Raimond piensa, en el mismo ángulo, que el interés de la novela de viaje se concentra menos en la persona del héroe que en los desplazamientos que efectúa en el espacio.⁷⁶⁶

Más allá de ese vínculo intrínseco, otros críticos llegan hasta a confundir el acto novelesco con el viaje. Para Michel de Certeau todo relato es un relato de viaje, una práctica espacial.⁷⁶⁷ Michel Butor añade, en la misma línea, que « toute fiction s’inscrit en notre espace comme voyage, et l’on peut dire à cet égard que c’est là le thème

⁷⁶⁵ Juan de Ginés, *op. cit.*, pp. 355-356.

⁷⁶⁶ M. Raimond, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁶⁷ Citado por M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 92.

fundamental de toute littérature romanesque »⁷⁶⁸. El propio Aira considera el relato en sí como un viaje, y la estructura del viaje como fundamentalmente narrativa.

El viaje es también una de las actas fundantes de la literatura argentina. El regionalismo, que convirtió la pampa y el desierto en un escenario literario, fue esencialmente una exploración espacial. La narrativa de Aira se inició con ese viaje a la tradición. Los grandes personajes de la literatura argentina (y aireana también) se definen en buena parte por su desplazamiento.

Ahora, después de la clausura de ese ciclo, la narrativa de Aira cambia de destino. De la indagación en lo propio, los relatos tienden a explorar los espacios ajenos y lejanos. El espíritu del viaje, que fecundó sus primeros pasos, vuelve a ser un artificio ficticio que participa en la conquista del espacio del “otro”. En efecto, además incluso de ese mecanismo, el viaje es para Aira propulsor y nacimiento del relato. El mismo reconoce este hecho en el análisis de *El uruguayo*, uno de los paradigmas del relato de viaje para él: “las primeras páginas de *El uruguayo* son una suerte de descripción de viajero o etnólogo. Eso también es propio del nacimiento del relato: como si el primer relato, el primigenio, o la función a la que obedece, fuera la rendición de cuentas de un pueblo o paisaje lejanos”⁷⁶⁹.

Aira se apoya en Benjamín para situar lo que llama “la doble raíz” del relato de viaje: “las tradiciones de un lugar, las más enraizadas (a cargo de los artesanos) y las noticias de tierras lejanas, traídas por los mercaderes”⁷⁷⁰. Pero para críticos como Mariano García, el más cercano precursor de esa narración viajera es Copi. En el análisis de *El volante*, el crítico muestra cómo el relato de Aira sigue las huellas dejadas por su maestro en esa exploración de lo lejano.

⁷⁶⁸ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1975, p. 50. [Toda ficción se inscribe en nuestro espacio como viaje, y se puede decir a este efecto que ahí está el tema fundamental de toda literatura novelesca.]

⁷⁶⁹ C. Aira, *Copi, op. cit.*, p. 21.

⁷⁷⁰ *Ibidem*.

El viaje, en sus formas y motivos, es una de las premisas de muchas novelas. Una breve tipología nos deja un elenco de escenarios exteriores. El motivo artístico-laboral es el más frecuente. En *El mago*, Hans Chans decide participar en una convención de ilusionistas en la ciudad de Panamá. Como integrante de esta comunidad artística, su viaje desde Argentina se inscribe en esa dinámica artística (la magia) pero también laboral (mago de profesión). Su presencia en Panamá abre un nuevo espacio lejano para la narrativa aireana. En esa misma dirección también viaja la ficción de *El Congreso de literatura*. La actividad literaria constituye el principal móvil de la dimensión espacial. *El llanto* une, en una pequeña historia, a Occidente, Oriente y el Nuevo Mundo. Varsovia, Tokio y Buenos Aires (Flores) deslindan las fronteras de un relato en el que el factor espacio es la locomotora de la historia novelada. El viaje a Varsovia, tras una beca para escribir, es el detonante del argumento de la novela, que es la narración de un drama conyugal. En *La costurera y el viento*, Aira viaja a Francia para buscar el argumento de la novela. En *El volante*, Norma Traversini hace un viaje “textual” para escribir su volante. Se apoya en una novela ambientada en Calcuti (deformación tal vez de Calcuta y simbología literaria de Shangai). En *Cumpleaños* y en *La serpiente*, el argumento descansa en el desplazamiento. El primero narra un viaje a Coronel Pringles donde Aira escribe el mismo libro, mientras el segundo se ambienta en Dinosaur City —esta vez ficticio— donde Aira, acompañado de su familia, decide escribir un libro de autoestima. *Las aventuras de Barbaverde*, *Fragmento de un diario en los Alpes*, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, *Canto castrato*, *El sueño realizado* también desarrollan la perspectiva de este tipo de viaje.

El segundo motivo de exploración espacial es turístico. En *El pequeño monje budista*, un matrimonio francés visita Corea. Bajo la guía de un pequeño monje, recorren los puntos más simbólicos del país asiático. En *Duchamp en México*, un turista

argentino recorre la ciudad en busca de un libro de Duchamp. La elección del personaje es clave en esos relatos. En efecto, la actividad turística permite poner de realce la realidad espacial (lugares turísticos).

El viaje ha convertido la narrativa de Aira en un gran mosaico de escenarios novelescos. Su obra tiende a domesticar los espacios exteriores. No es el viaje en sí lo que más importa, sino la ambientación de la historia en lugares diversificados. Por eso, hablaremos con Nancy Fernández de “narración viajera” y por consiguiente, narrativa eminentemente espacial.

La novela que nos servirá de ilustración es *El pequeño monje budista*. Un matrimonio francés (un fotógrafo y su mujer) viaja a Corea para visitar los templos budistas. A su llegada, topa con un pequeño monje budista (estaban a punto de atropellarlo por su pequeñez, y de allí nació la amistad) que, por sorpresa, consigue comunicarse con ellos en francés. El encuentro se convierte en una perfecta ocasión para ambas partes. Los turistas buscaban un guía que hablara francés y el monje budista una vía de escape del país: “el pequeño monje budista estaba ansioso de emigrar de su país natal, que no era otro que Corea. Quería ir a Europa o a América”⁷⁷¹.

La historia de la novela reposa principalmente en la dimensión espacial. El motivo turístico, la visita de los lugares emblemáticos, abre un recorrido por el país lejano, y un abanico de lugares, lo que constituye la propuesta de toda actividad turística. Pero además de ambientarse en un aspecto espacial, la novela se enfoca también en el espacio como objeto estético. En efecto, la actividad profesional de Napoleón Chirac – nombre del turista– es la fotografía y su estética se signa en la captura de los espacios. Este diálogo con el pequeño monje budista expresa su objetivo:

⁷⁷¹ César Aira, *El pequeño monje budista*, Buenos Aires, Mansalva, 2005, p. 7.

¿Un cazador de imágenes? preguntó el pequeño monje budista. No exactamente. Por extraño que pudiera parecer, las imágenes no eran su objetivo, o lo eran por añadidura. Su trabajo apuntaba a los espacios.

¿Los espacios? ¿Cómo podía ser? ¿Y cómo podía hablarse de los espacios en plural, si el espacio era todo uno, un solo, continuo y ominiabarcador?

Se refería a los espacios humanos, o a la compartimentalización que las distintas culturas hacen del espacio. Por ejemplo los callejones (alleys) de Nueva York, los museos del Viejo Mundo, los estadios de fútbol...⁷⁷²

El objetivo del turista transforma la novela en una búsqueda de lugares, en una exploración de “espacios cerrados”. El argumento se resume en la visita de la Bulguksa, uno de los templos más simbólicos del país. La dimensión espacial se afirma mediante la descripción de los trayectos y la del templo. *El pequeño monje budista* es la narración de un viaje en el que el espacio vuelve a ser también el objeto del viaje. Esa doble perspectiva refleja la configuración y la tendencia de muchos relatos contruidos bajo ese prisma.

Ahora, más allá de esa dimensión puramente espacial, la novela hace hincapié en otros fenómenos consecuentes de la novela de viaje: la mirada y la traducción. En efecto, la elección de escenarios novelescos ajenos abre frecuentemente el camino al “juicio”. Esa perspectiva es una de las primeras adoptadas por Aira. En efecto, el ciclo pampeano de Aira ha sido fundamentalmente marcado por la relación entre lo propio y lo ajeno. En *Ema, la cautiva* y en *La liebre*, las miradas del ingeniero Duval y del inglés Clarke constituyen puntos vitales de las historias narradas. Sandra Contreras habla de perspectiva francesa e inglesa, y define la poética de Aira como una re-imaginación de la nación desde la mirada exterior. Esa actitud coincide con lo que casi todos los críticos

⁷⁷² *Idem.*, pp. 16-17.

de Aira resumen como “exotismo”. Su narrativa se transforma en una mirada exótica sobre la propia tradición.

Ahora, lo que Aira trama en los relatos aclimatados en territorios extranjeros es justamente la operación contraria, o utilizando su expresión, el “telescopio invertido”. Lo propio enjuicia la realidad del otro. En relatos como *Duchamp en México*, *El mago* y *El llanto* es la mirada argentina. En *El pequeño monje budista* es más bien el planteamiento de la problemática desde un ángulo mucho más general. En efecto, esta novela, en una postura postmoderna, hace de puente entre dos grandes culturas: Occidente y Oriente. La novela es un diálogo entre dos miradas. El matrimonio francés y el monje budista acercan dos realidades distantes mediante el desciframiento de códigos culturales. La traducción es, a este efecto, un mecanismo sólido. El ejemplo que da el pequeño monje, con respecto al templo más importante de Corea, es muy ilustrador: “la serie [la visita] quedaría incompleta sin la joya suprema del tesoro de los templos coreanos...Bulguksa es un must, es inevitable como la Torre Eiffel o Times Square”.

El pequeño monje budista es el descubrimiento de un espacio pero también de una cultura. Ofrece un mapa cultural en el que se repasan tradición y modernidad, el budismo, la escritura (ideogramas orientales) al mismo tiempo que contribuye a convertir lo exótico en algo cotidiano. Cristaliza uno de los grandes rasgos de la narrativa aireana: la desterritorialización de su espacio narrativo. En efecto, ya no se trata de enclaustrarse en las fronteras nacionales, sino de convertir el mundo entero en un escenario narrativo.

La actividad turística es también el pretexto que avala la narración de *Duchamp en México*. Un turista argentino visita la ciudad, pero en lugar de enfocarse en los lugares simbólicos, se sumerge en una frenética compra de libros sobre Duchamp.

Hablaríamos entonces de un turismo literario. Tras un breve juicio sobre la arquitectura, el turista narrador orienta su mirada hacia el mercado libresco mexicano. La compra de un mismo libro de Duchamp con precios cada vez menores activa el “efecto mirada”: “hay a quienes les podrá sorprender que esta aventura me sucediera justamente en México, ciudad renombrada por su falta de buenas librerías. Pero quizás es por esa falta que hay libros en todas partes, y los de Duchamp me salían al paso donde menos los esperaba”⁷⁷³.

Sin embargo, muchas veces la mirada no es el objetivo principal del viaje, sino una simple realidad que acompaña el cambio de escenario. Con la creación de espacios literarios extranjeros, Aira no busca fundamentalmente, o siempre, el efecto exótico. A nuestro parecer, es sobre todo un motivo para “desterritorializar” su narrativa.

El mago, donde un argentino participa en un congreso de ilusionista en Panamá, no tiene como principal enfoque la mirada del argentino o el juicio sobre este país, sino acaso el largo puente que une dos lejanos espacios. Aunque aparecen algunos juicios u opiniones sobre la industria editorial panameña, al igual que en *Duchamp en México* y en *Varamo*, la conquista de nuevos escenarios parece ser el móvil principal. Esa proyección extranjera se perfila desde la primera página de la novela:

En marzo de este año Hans Chans (su nombre verdadero era Pedro María Gregorini) asistió a una convención de ilusionistas en Panamá; el evento, tal como lo exponía la invitación y el folleto promocional, era una reunión regional de profesionales prestigiosos, preparatoria del gran congreso mundial del año siguiente, que se celebraba cada diez años y esta vez tocaba en Hong Kong. El anterior había sido en Chicago.⁷⁷⁴

⁷⁷³ C. Aira, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁷⁷⁴ C. Aira, *op. cit.*, p. 7.

Mirándolo bien, la dialogía espacial es una preferencia estética de Aira. En el ocaso de su ciclo pampeano, escribe *Canto castrato* que es el primer ejemplo de heterogeneidad espacial de su literatura. Nápoles, San Petersburgo y Viena rompen con la monotonía de la pampa y ofrecen un diálogo narrativo entre diferentes escenarios. Una de sus últimas novelas vuelve a esos tipos de ambientes. En *Las aventuras de Barbaverde*, la historia tiende puente con tierras africanas. El Cairo y Rosario se comunican mediante el viaje de Karina a Egipto, que ha obtenido una beca otorgada por la UNESCO. Pero antes, otros relatos se han destacado también en dicha configuración. *El llanto* es uno de los más demostrativos.

Un escritor argentino –detrás de cuya máscara se esconde Aira– recibe una beca para ir a escribir a Varsovia. A su regreso le abandona su mujer Claudia, quien, enamorada de un japonés y esperando un hijo de él, termina viajando ella también a Japón, para seguir a Issa y al final dar a luz a quintillizos. La historia rocambolesca viene descrita por el narrador con un ejemplo fuertemente espacial: “el japonés entró en su vida [de Claudia] como un meteoro, un trozo de Polonia caído del cielo en medio del verano de Buenos Aires”.

La dimensión espacial es una de las más destacadas del relato. La estancia del narrador en Varsovia, las aventuras del japonés Issa en Buenos Aires, el viaje de Claudia a Tokio, las ensoñaciones del narrador que le llevan a la Plaza del Parlamento de Bretaña, “sitio donde se había iniciado la Revolución Francesa” y el final feliz en un departamento de Buenos Aires constituyen el elenco de lugares de *El llanto*, novela firmada en Le Petit Maroc (Francia).

Mariano García interpreta esa heterogeneidad espacial como un *zapping* literario. Para el crítico, la acumulación de escenas invoca la característica de “interzona televisivo”. El término que utiliza es “pastiche televisivo” que, para él, aspira a elaborar

una sintaxis peculiar donde una imagen se relaciona con otra imagen reduciendo al mínimo su casualidad.

Para nosotros, ese *zapping* novelesco descansa principalmente en el factor espacio. La sucesión de las secuencias de *El llanto* está marcada por el cambio de decorado, de escenario. El formato televisivo se cristaliza en las cuatro coordenadas de la historia: Flores, Varsovia, Tokio y Rennes.

El viaje desempeña así una gran importancia en la ficción novelesca de Aira. Es un andamiaje en el que descansa la estructura de muchos relatos. Pone de realce una de las preferencias estéticas de Aira: la exploración de espacios lejanos. Aunque a veces sirve de soporte al exotismo y al “efecto de mirada”, su dinámica sigue siendo, para nosotros, fundamentalmente espacial.

V- ESPACIO Y PROYECCIÓN AUTOBIOGRÁFICA

La proyección autobiográfica⁷⁷⁵ de los textos de Aira tiene un impacto directo en la configuración de los espacios narrativos. Los diferentes sitios que él recorre en su vida son los que vienen muy a menudo reflejados en las novelas. Por eso, cartografiar su espacio narrativo es bucear imprescindiblemente en dichos escenarios reales. Destacaremos principalmente Coronel Pringles, Rosario, Buenos Aires (el barrio de Flores) y algunos lugares extranjeros. El espacio novelesco de Aira está fuertemente teñido por el espacio biográfico.

Para poder analizar mejor ese *topos* autobiográfico, vamos a hacer una presentación estratigráfica, para imitar el lenguaje de los geólogos. Empezaremos por la capa inferior o el microespacio: Coronel Pringles, el espacio de infancia.

La autobiografía parece depender de hechos potencialmente reales y a veces verificables. Ese factor hace que muy a menudo se desarrolle en un espacio real. El yo que reconstruye su pasado se empeña en poner el acento sobre el lugar de los sucesos vividos. En ese hábitat autobiográfico se destaca la ciudad de la infancia, que suele representar un lugar muy simbólico en la vida del “yo”. Porque como dice bien Sylvia Adela Kohan, “regresar al lugar de la infancia es bucear en la nostalgia. Una aldea, un pueblo, una gran ciudad, un barrio dejan su marca indeleble en cada habitante. Retornar

⁷⁷⁵ Utilizamos primero aquí la expresión “proyección autobiográfica” para poner de realce lo peculiar del concepto de autobiografía cuando se habla de Aira. En el capítulo anterior hemos analizado los matices y las diferencias que existen entre términos como autobiografía, autoficción, autobioficción etc. Ahora utilizaremos el término general “autobiografía” pero siendo muy consciente de lo que significa en el caso de Aira.

a ese espacio por un tiempo, si de allí has emigrado o te has mudado, u observarlo en profundidad, si continuas viviendo en él, es entrar en contacto con uno mismo”.⁷⁷⁶

Coronel Pringles es, sin duda, uno de los sitios más emblemáticos en la narrativa de Aira. En efecto, es el lugar de nacimiento y de transcurso de buena parte de la infancia (y adolescencia) de Aira, como lo repiten todas las notas biográficas. Del mismo modo, dicho espacio se ha convertido en un escenario novelesco. *El tilo* cristaliza la presencia de ese pueblo de la provincia de Buenos Aires en la narrativa de Aira.

Coronel Pringles atesora gran parte de las experiencias vividas. Es el lugar de la nostalgia. Es la tierra tierna, llena de atracción e incluso de obsesión en Aira. Y además es el lugar de origen porque como recuerda Adela Kohan, “uno pertenece a la tierra en que ha nacido y a aquella en la que nacieron los padres, los abuelos, los bisabuelos. Uno lleva más que un paisaje en sus venas”⁷⁷⁷. Coronel Pringles es el espacio bachelardiano, el de la felicidad. El niño Aira, en *Cómo me hice monja*, recuerda esos espacios, que parecen ser omnipresentes en su memoria:

Sentía el anhelo de espacios abiertos, como los había vivido en Pringles; aunque yo no tenía recuerdos de Pringles; una amnesia completa me separaba de mi vida anterior a Rosario, que había sido la invención de mi memoria. Pero los espacios de Pringles no eran un recuerdo. Eran un deseo, una especie de felicidad que podía estar en cualquier lado.⁷⁷⁸

Como quien hablaría de mito fundacional, Coronel Pringles representa también una fuente primaria para el material de la ficción. En efecto, constituye un eje a partir del cual se construyen varios relatos de infancia, principalmente *El tilo*. Pero el pueblo

⁷⁷⁶ Sylvia Adela Kohan: *Escribir sobre uno mismo. Todas las claves para dar forma literaria al material biográfico*, Barcelona, Alba Editorial, 2002. p. 32.

⁷⁷⁷ *Ídem.*, p. 31.

⁷⁷⁸ C. Aira, *op. cit.*, p. 87.

también era la casa familiar, la “casona”, como dice Sylvia Molloy. Aira hace en esa novela minuciosas descripciones de la casa familiar. El retrato es una copia del modelo realista y se inicia con una majestosa presentación:

Debo intentar una descripción del punto donde se unían las dimensiones heterogéneas, el sitio mágico e inconcebible donde hacía contacto con lo que nunca podía tocarse. La casa, el barrio, el pueblo... Empiezo por la casa donde vivíamos. Eran antiguas ruinas de una antigua fonda que debía de haber sido, en las eras espléndidas de Pringles, una especie de Hotel.⁷⁷⁹

La casa adquiere dimensiones tan simbólicas que parece convertirse en el centro de gravedad en torno al cual se forma todo un macroespacio. De hecho, ese fenómeno constituye una característica del relato autobiográfico hispanoamericano. Para Sylvia Molloy, “la casona se extiende muy a menudo más allá de sus límites, y entonces la aldea, la ciudad, la región o incluso todo el país, se convierte en un santuario de reminiscencias”⁷⁸⁰.

Al parecer, Coronel Pringles es como una vitrina desde la cual se contempla no sólo la casa y el pueblo de la infancia, sino también toda la Argentina de aquel entonces, sobre todo con el cuadro político que nos ofrece: el peronismo.

El espacio cobra sentido mediante otra de las categorías medulares de la novela: el tiempo. Evocar Coronel Pringles es recordar la infancia y el peronismo. *El tilo* presenta, a este efecto, uno de los mejores cuadros cronotópicos. El tiempo se materializa en el espacio.⁷⁸¹

⁷⁷⁹ C. Aira, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁸⁰ Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económico, Colección Tierra Firme 1996, p. 225.

⁷⁸¹ No es inútil recordar que el primero en desarrollar esa realidad cronotópica es Bajtin. Su teoría es pionera como reconoce Teresa Zubiaurre: “el espacio no implica ausencia del tiempo, sino todo lo

Aunque hemos centrado nuestro estudio en el nivel topográfico –que es, en nuestra opinión, el más pertinente para abordar el espacio en Aira–, el cronotopo también es óptimo para hablar de algunos espacios, y en este caso, de Coronel Pringles. *El tilo*, relato de recuerdo, protagoniza la hermandad de ambas categorías. Decir Coronel Pringles es hacer reminiscencia de la infancia o el peronismo. Una frase clave en la novela que ilustra esa realidad es la que el narrador utiliza para presentarse: “yo nací en 1949, en el clímax del régimen peronista”.

En *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, la evocación de Coronel Pringles recalca la infancia del Doctor: “su primer contacto con el mundo de la medicina paranormal había sido con perros. Durante los años de su infancia, en Coronel Pringles, una ordenanza del intendente Uthurralt había expulsado a estos animales del ejido urbano”⁷⁸². Detrás de la máscara del doctor, se esconde explícitamente la figura del propio autor. La novela, mediante la referencia a Pringles, vuelve a dotar su infancia de una gran importancia novelesca, al mismo tiempo que acrecienta el móvil autobiográfico: “el Doctor Aira, entonces un niño de ocho años, supo del asunto por rumores, monstruosamente deformados en la cámara de ecos de su círculo infantil”⁷⁸³.

En *Cómo me reí*, el nombre de Pringles está también relacionado con los episodios de esa etapa de la vida de Aira. En la explicación del origen del título de la novela, el narrador subraya esta referencia: “la bandita de chicos y chicas con la que yo andaba entre mis quince y dieciocho años, allá en Pringles, recurría mucho al “cómo me reí” para todos sus relatos, anécdotas y descripciones”⁷⁸⁴.

contrario. Sólo a través del espacio logra el tiempo convertirse en entidad visible y palpable. Este es, sin duda, el gran acierto de Bajtin y de su teoría del cronotopo como la materialización del tiempo en el espacio”. *Op. cit.*, pp. 17-18.

⁷⁸² C. Aira, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁸³ *Ibidem*.

⁷⁸⁴ C. Aira, *op. cit.*, p. 11.

La ficción de Aira está fuertemente enraizada en la espacialidad autobiográfica. Los escenarios de la ficción novelesca retoman algunas etapas cruciales de su propia vida. *Cómo me hice monja* marca un hito en esta dinámica espacial. La novela, además de establecer un puente entre Rosario y Pringles, marca una referencia espaciotemporal importante, el traslado de su familia a Rosario: “mi historia, la historia de “cómo me hice monja”, comenzó muy temprano en mi vida; yo había cumplido seis años (...). Nos habíamos mudado a Rosario. Mis primeros seis años los habíamos pasado, papá, mamá y yo en un pueblo de la provincia de Buenos Aires...: Coronel Pringles”⁷⁸⁵. Aira se basa en una referencia biográfica para construir un relato donde el cambio de escenario es el detonante de la trama. La historia de la intoxicación por el helado corresponde con la llegada de la familia a Rosario.

En *El sueño realizado*, el narrador cuenta episodios que transcurren entre Buenos Aires y Pringles. Aunque Aira ficcionaliza el nombre, llamándolo Coronel Rosado, se reconoce fácilmente que se trata del espacio de la infancia: “en una etapa anterior, antes de mis veinte años, volvía por lo menos dos veces al año a mi pueblo natal, Coronel Rosado (qué nombre predestinado). No es fácil cortar con el pueblo”⁷⁸⁶.

Ese viaje hacia el pasado o hacia la infancia es el que realiza Aira en *Cumpleaños*. A los cincuenta años, Aira regresa otra vez a su pueblo natal. Como homenaje literario a Pringles, escribe allí una novela que hace un balance de medio siglo vida. *La cena* también tiene como escenario el pueblo de la infancia. Aunque la historia no insiste mucho en la niñez, se notan muchas referencias al pasado.

Así, el espacio ficticio es frecuentemente el espacio vivido. Aunque las historias son pura invención –y por eso hemos hablado de autoficción–, los lugares conservan su carácter real, verídico. Lo más importante es también ver cómo la ficción recoge los

⁷⁸⁵ C. Aira, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁸⁶ C. Aira, *op. cit.*, p. 51.

pasos, el itinerario de Aira. De Coronel Pringles, Aira y su ficción se mudan a Buenos Aires y se instalan en Flores. Aira nació en 1949 en Pringles y desde 1967 vive en Buenos Aires, que quedará también reflejada en su ficción. En *El sueño realizado*, el narrador, detrás de cuyo disfraz se ve claramente a Aira, retrata el nuevo ambiente familiar en estos términos:

Al venir a Buenos Aires a los diecisiete años recién cumplidos, con un empleo y una sed de libertad, viví en una pensión, y el contacto con mis tíos se limitó al mínimo necesario, y eso sólo al principio, cuando mi minoría de edad hacía imprescindible que ellos firmaran algún papel...Después de cumplir los dieciocho años, y ya era baqueano en la ciudad, pasaba meses sin verlos.⁷⁸⁷

La vida en Buenos Aires es el manantial más importante para la literatura de Aira. En efecto, el barrio de Flores se convertirá en el feudo literario de Aira, el pilar de la estructura espacial de su universo narrativo. Manuel Alberca define al barrio porteño como un “observatorio” desde el cual Aira dirige su obra. Es uno de los lugares donde transcurren muchos argumentos de los relatos, no sólo los autobiográficos, sino también los considerados puramente ficticios.

La villa y *Las noches de Flores*, los dos relatos que hemos analizado en el *mapping* literario, son de los más importantes ambientados en el barrio. Ambos muestran, más allá del callejero urbano, dos rostros nocturno y diurno del barrio, dos fenómenos que hacen hincapié en la vida social porteña: la vida de los cartoneros (chatarreros) y la competencia nocturna librada por los repartidores de pizzas.

Las calles de Flores son, asimismo, el escenario de las curas y del paseo cotidiano del Doctor Aira. *Las curas milagrosas del Doctor Aira* es un fragmento del

⁷⁸⁷ *Idem.*, p. 40.

panel urbano tejido por varios relatos de Aira. El Doctor repite la misma costumbre que el propio Aira, ir a los bares de su barrio a escribir:

Desde hacía muchos años, el Doctor Aira se había hecho el hábito de escribir en los cafés, que por suerte no faltaban en el barrio de Flores. La fatalidad de la costumbre se había ido conjugando con distintos imperativos prácticos, al punto de llegar en esta época a no poder escribir una línea si no era en alguna de las mesas de uno de estos hospitalarios establecimientos.⁷⁸⁸

Los personajes de Aira, además de compartir algunos hábitos con él, parecen residir en el barrio de Flores como “vecinos” suyos, frecuentan incluso los mismos sitios que él. *La prueba* refleja esta cercanía muy llamativa. En efecto, una de las “unidades espacial” de la novela, el Pumper Nic de Flores, es un lugar frecuentado tanto por Aira, como por sus personajes. El propio Aira explica en la contratapa de *Ema, la cautiva* cómo su primera novela se fecundó en ese lugar: “la ocasión es propicia para las confidencias: una linda mañana de primavera, en el Pumper Nic de Flores, donde suelo venir a pensar. Tomasito (dos años) juega entre las mesas colmadas de colegiales de incógnito. Reina la desocupación, el tiempo sobra”.

Ahora, dicho sitio será el escenario novelesco de *La prueba*. En esas mismas mesas se sientan los personajes. Ese mismo lugar es el punto de encuentro de las protagonistas de *La prueba*, Marcia, Lenin y Mao: “por dentro el local del Pumper Nic era una llama de luz blanca, con la calefacción al máximo. Entraron las tres juntas..., en una fila irregular”⁷⁸⁹.

El efecto muy peculiar de combinar ficción y realidad es una moneda corriente en la narrativa aireana. El espacio es, a este efecto, una categoría apta para reflejar esa

⁷⁸⁸ C. Aira, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁸⁹ *Idem.*, p. 116.

vieja dualidad. Aira frecuenta un lugar y luego vuelve a convertirlo en un escenario novelesco. Los personajes, muy a menudo sus propios “yoes”, recorren los mismos caminos.

Algunos espacios extranjeros que aparecen en los relatos representan, de igual forma, lugares de la propia experiencia de Aira. La historia tan excéntrica de *El congreso de literatura* sigue los pasos del autor pringlense. En efecto, la participación en el congreso de Mérida es efectivamente un hecho real. El narrador César no es sino el mismo Aira. Esa confesión de Sergio Pitol, que explica cómo conoció a Aira, permite corroborar ese dato: “debió ser a finales de 1993 o principios de 1994 cuando conocí a César Aira. Fue en uno de esos congresos de literatura en Mérida, Venezuela, a donde invitaban a una o dos docenas de escritores hispanoamericanos, y que tenía sede en un hotel campestre, rodeado de chalets”⁷⁹⁰.

Ahora, Aira reutiliza el mismo escenario en sus ficciones. El espacio en *El congreso de literatura* es a la vez ficticio y real. Mediante la proyección autobiográfica, Aira consigue tejer una historia inverosímil pero cuya raíz brota de una experiencia vivida. Esa práctica corrobora también su modo de escritura, su forma de tejer las historias, en una palabra, su poética narrativa. Parte de un hecho potable pero después no sabe adonde va el texto. La historia de esta novela empieza por la narración del congreso al que fue invitado. Pero termina siendo una historia de clonación e invasión macabra de gusanos.

Lo que cabe retener es que ese espacio es muchas veces un marco escénico. La intención no es reconstruir fielmente los pasos y la vida de un yo, sino apoyarse en hechos reales para extraer materia para la ficción. El espacio es el que mejor ofrece el efecto de realidad, aunque deja el relato entre dos aguas arremolinadas.

⁷⁹⁰ Sergio Pitol, “Lo que dice Aira”, en *César Aira en miniatura*, op. cit., p. 21.

La configuración del espacio fomenta una fuerte tendencia intertextual entre los relatos de Aira. Los mismos lugares aparecen en diferentes historias. El Hospital Piñero está en el cruce entre *Las curas milagrosas del Doctor Aira* y *La villa*. En el primer relato, ese sitio está considerado como lugar de procedencia de las burlas y las trampas puestas al Doctor Aira por su enemigo el Doctor Actyn:

La trampa se la estaban poniendo...Y, efectivamente, de lo que siguió el Doctor Aira pudo captar la palabra “Piñero”, que había estado esperando sin saberlo. Toda la persecución de la que eran objeto su persona y su arte tenía por cerebro al tenebroso Doctor Actyn, jefe de internos del Hospital Piñero. De ahí partían todos los ataques y celadas, y ahí conducían, al viejo hospital del Bajo de Flores.⁷⁹¹

Ahora, en *La villa*, el hospital viene a ser también punto de la cartografía, con un ligero cambio ortográfico, intencional o no. La persecución al inspector Cabezas pasa igualmente por ese punto del mapa de Flores: “dio la vuelta por atrás del Cementerio y del Hospital Piñeyro, y tomó hacia el este por la avenida del Trabajo. El terreno bajaba precipitadamente hacia lo que bien se llama “el bajo” de Fores”⁷⁹².

La ciudad de Panamá es también el punto de encuentro entre los personajes de *Varamo* y de *El mago*. Varamo escribe su poema tras encontrarse con tres editores piratas: “los ocasionales compañeros de mesa de Varamo eran tres de los editores piratas más activos y prósperos de Panamá..., los tres propietarios de imprentas, como era el caso de todos estos empresarios piratas”⁷⁹³. Asimismo, los tres compañeros de mesa del mago son “imprenteros y editores importantes de proyección internacional”, y

⁷⁹¹ C. Aira, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁹² C. Aira, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁹³ C. Aira, *op. cit.*, p. 107.

son los mismos que se han reunido con Varamo. Su procedimiento releva, de igual modo, de la piratería, como explican ellos mismos: “sale un libro nuevo de García Márquez, o de Paulo Coelho, o de Stephen King, y lo que hay que hacer es ponerlo en las librerías, desde México a la Argentina, en una semana, antes de que las editoriales legales lo hayan mandado a las distribuidoras”⁷⁹⁴.

En resumen, se podría decir que en la obra de Aira el espacio es una categoría muy “incómoda” cuya configuración plantea un elenco de problemáticas estéticas y semánticas. La construcción del espacio obedece a su trayectoria literaria. En la etapa pampeana el espacio es una realidad simbólica cuya representación se entronca en problemas ideológicos. Su semiotización permite leerlo bajo el prisma de la dicotomía civilización/ barbarie. La estructura espacial es determinante en la trama novelesca.

En la etapa urbana, el espacio luce bajo este rótulo: no a la creación de un espacio ficticio e inexistente, sino a la ficcionalización del espacio cotidiano, vivido. En efecto, las novelas se ambientan en escenarios reales, existentes, en lugares de la experiencia cotidiana. Es la calle, el barrio, la ciudad. Sin embargo, dicho espacio ya no se quiere simbólico, como el caso de la pampa, sino como mero marco escénico.

La realidad del espacio en Aira crea a menudo una fricción con el argumento novelesco. En efecto, los textos se columpian en dos mundos antagónicos, dificultando su recepción y su clasificación. El espacio releva del mundo existente mientras que el argumento constituye –en algunos relatos– una historia fantástica. La elección del entorno urbano y la preferencia por lugares conocidos convierten a muchas novelas en un *mapping*. Los textos diseñan un plano urbano cuya figura aparece como un laberinto.

⁷⁹⁴ C. Aira, *op. cit.*, p. 128.

La funda del espacio viene habitualmente tejida bajo el hilo del viaje. Varios relatos son una cristalización de espacios ajenos y lejanos. Mediante el móvil laboral y turístico, Aira trama historias en horizontes exteriores no sólo para desterritorializar su narrativa, sino también para generar la mirada exótica.

La realidad del espacio se debe principalmente a una tendencia estética fuertemente enraizada en el universo literario aireano: la proyección autobiográfica. Muchos escenarios novelescos son la ficcionalización de espacios autobiográficos, espacios vividos o frecuentados por el propio autor.

La cartografía espacial que hemos trazado en este capítulo sigue el estilo del modo topográfico. En nuestra opinión, es un óptimo método de análisis que permite desmenuzar la dimensión más importante de la configuración del espacio en Aira: el *topos* real.

CONCLUSIÓN

Un estudio crítico de la obra de Aira no debe entenderse como una resolución de un problema específico ni como una elaboración de una teoría general que abarque las numerosas y diferentes novelas publicadas. Las claves de una buena hermenéutica de su narrativa babélica pasan, en nuestra opinión, por la consideración de ésta como una madriguera o un rizoma con múltiples entradas –como califican Deleuze y Guattari la obra de Kafka–, cada una constituyendo un sendero analítico y arrojando luz sobre un cuerpo multiforme y polifacético. Este ha sido el espíritu que nos ha guiado a lo largo de nuestro trabajo.

La caracterización con que hemos iniciado el presente estudio nos ha revelado que el derrumbe de las fronteras entre formas y géneros, la atracción por los materiales y las formas de la cultura masiva, el protagonismo de las minorías, la estética de mezcla y los estilos híbridos, la forma fragmentaria y el ensimismamiento de la narración son algunos entre los signos que sedimentan la sensibilidad postmoderna, al mismo tiempo que refrendan la estética narrativa de Aira. El ideario postmoderno constituye, en nuestro criterio, la tinta del sello narrativo de Aira. Es en ese contexto también que cabe entender la lectura deconstruccionista que anuncia su llegada al escenario literario argentino. La revisión de la historia oficial que ofrece en su debut literario mediante el derribo de los lindes epistemológicos entre civilización y barbarie concede a su poética un tono fuertemente postcolonial. En efecto, a través de las figuras de la cautiva, del indio y del gaucho, Aira dinamita el discurso dominante y hegemónico, recodifica y relee los mitos. Pero también ofrece una lectura entre dos conceptos históricos en una dinámica fundamentalmente dialógica.

Esa nota disonante en el coro literario argentino se percibirá también en la proyección cosmopolita de su narrativa. Su literatura, como una humareda volcánica, convierte al continente latinoamericano, a Occidente, Oriente y hasta las tierras africanas en un escenario novelesco. De este modo, toma el relevo de las ya canónicas figuras de Darío y Borges.

Esos caminos que llevan hacia un pensamiento literario rupturista se cruzarán con otros senderos estéticos que destacan en el mapa literario aireano. El más relevante entre ellos es la vanguardia. Es el código estético de Aira, el derrotero de cuyos flancos brotan y en el que anidan la mayoría de los relatos. No sólo el propio Aira la reivindica como su bastón de peregrino, sino que la considera como la seña de identidad misma del quehacer artístico. En el sentido paralelo se perfila también el realismo. Su difícil anclaje y manifestación en un tejido narrativa divorciado del compromiso social le convierte en una categoría polémica en su obra, aunque un crítico como Sandra Contreras se muestra convencida de la presencia del realismo como impulso y valor supremo de la literatura de Aira.

Esas diferentes sensibilidades literarias nos han ayudado a observar y analizar de cerca la poética narrativa del autor pringlense. Como primera piedra de ese templo literario se destaca la dimensión metaliteraria. En efecto, los relatos de Aira trazan un espacio en el que la ficción se vuelve el objeto de análisis de sí misma. Las novelas descansan en dos muletas: ficción y crítica. El texto se convierte en una tribuna donde el propio autor hace la exégesis de su literatura.

Así, mientras *Las curas milagrosas del Doctor Aira* fundamenta la utilización de la vida del autor como materia narrativa y la obra como “Enciclopedia”, siendo cada relato un fascículo o una entrada, *Varamo* y *Parménides* predicán otro de los postulados estéticos más obsesivos de Aira: el proceso. La búsqueda del procedimiento y su

preferencia sobre el resultado se han convertido en el credo del código vanguardista aireano entre cuyos puntos destacan la alergia a la calidad, la escritura automática y la escritura del sinsentido.

Hemos podido apreciar también que la poética de Aira se caracterizará, asimismo, por el derrumbe de las fronteras entre ensayo y novela (ficción). Los relatos son la conjugación de elementos ficticios, ensayísticos y teóricos, y discursos reflexivos. De la misma manera, la idea de “copia” o “reflejo” entre ficción y realidad se vuelve obsoleta. La nueva ley se denominará “mapa” y “rizoma”.

Ahora bien, a causa de ese rumbo que ha elegido su narrativa nos hemos preguntado si no es en sí una transgresión del canon novelesco. En efecto, frente a una novelística tradicional que hace de la representación de la realidad la esencia de su discurso mediante historias bien construidas, Aira antepone la anécdota y el disparate. Su ficción desoye a la realidad social para volverse hacia sí misma. Asimismo, si la novela tradicional se caracteriza por su forma canónica con una narración trenzada con un principio, un desarrollo y un final, Aira aboga por la forma híbrida en la que la novela, como un torbellino, va engullendo todas las partículas que se ofrecen a ella.

Pero mirándolo bien, ¿la poética de Aira no sería también un nuevo canon? En efecto, si los cambios de formas son resultados de las transformaciones de los paradigmas socio-históricos, se podría afirmar que la estética vanguardista y postmoderna que abandera la narrativa de Aira es el nuevo código artístico. Apoyados en esos argumentos, hemos deducido que la obra de Aira no es más que el reflejo del pensamiento de su época y el baluarte de una tradición artística detrás de la que anida un notorio círculo de mentores.

Sin duda, la crítica de fuentes, que ha sido el objeto de nuestra segunda parte, es la aproximación más importante a la obra de Aira y el pedestal de nuestra investigación.

Nos ha permitido descubrir el andamiaje en el que descansa la ética literaria de Aira, en otras palabras, quienes han fecundado su pensamiento literario. En esa saga que hemos bautizado “tradición”, hemos destacado a Borges como el Adán de las influencias sobre Aira. Su filosofía literaria será como un paradigma para la plataforma de lanzamiento de Aira. Las ideas de reescritura y versión, subversión de la tradición y alergia a la profusión del color local, la ficción crítica y el enfoque fantástico basado en datos reales del autor serán los rieles sobre los que viaja la ficción de Aira y también la de un séquito de escritores nacionales y extranjeros.

La otra muleta que sostiene esa tradición es Arlt. La figura del monstruo nacido del expresionismo es el ombligo que une a ambas literaturas. La imagen de un ser extraño, feo y espantoso llamado “Monstruo” aparece profusamente en los textos, traduciendo la omnipresencia del recuerdo a Arlt. Esas dos figuras hegemónicas en las genealógicas argentinas son, después de nuestro análisis, el Verbo que ha anunciado el nacimiento del universo literario de Aira.

Ahora bien, después de esos padrinos canónicos, Aira elegirá el camino de un grupo de escritores atípicos cuya influencia es parte importante de la segunda etapa de su literatura. Llamados comúnmente “maestros” y “amigos”, arropan el rostro más vilipendiado de la narrativa de Aira.

El primero de esa legión de “malditos” es Copi. Su estética de invención, moldeada mediante una imaginación delirante y radical, servirá de “ars narrativa” para Aira. Las secuencias repetidas, el culto a lo fantástico, lo extravagante y lo insólito sellarán la alianza entre ambas narrativas en la que *El uruguayo* hace las veces de biblia poética. La otra figura representativa en este cenáculo marginal es Osvaldo Lamborghini. La lógica del continuo y sobre todo el lenguaje como transgresión son las reliquias que exhibe la obra de Aira como valiosa herencia de su maestro y amigo. Puig

será también una figura destacada en este círculo. La voz del narrador salida de la muerte es la ofrenda que Aira ha recibido del “sultán”. No hay que olvidar, asimismo, a Alejandra Pizarnik en este grupo, aunque la obra de Aira parece exhibir poco su influencia.

Si todos esos precursores provienen del ámbito nacional, otros residen en horizontes más lejanos. Así, hemos recalcado las voces más importantes de esa tradición extranjera: Duchamp, Roussel y Cage. Los tres respaldan la audaz estética vanguardista de Aira. Éste reivindica los postulados que Duchamp defendió como nuevas señas del arte: contra la calidad y lo bello, contra la noción de obra y de artista, el culto al objeto y al sinsentido. Mediante el ready-made, objeto ya hecho, Duchamp y su epígono desacreditan el valor estético del objeto artístico y predicen la esencia de la creación artística a través del espíritu vanguardista. En esa línea también boga la propuesta de Roussel. La elucidación de la propia estructura narrativa y la invención de procedimientos es el eslabón que une la obra de Aira a la tradición rousseliana. Para ambos, la obra es como una maqueta, como un esquema para el escritor del futuro. Entre el ready-made y el procedimiento, Aira incorpora el azar como bisagra. Cage será así no sólo el que legó a Aira su valioso arte de escribir basado en el azar, sino el ejemplo mismo con que Aira justifica e ilustra todos los postulados que hemos venido analizando.

El estudio de esas influencias nos ha llevado a ratificar de nuevo la idea de caleidoscopio como forma de la obra Aira. Hemos podido revelar, al revisar la poética de esos precursores, las claves de la escritura de Aira. Esa aproximación sirve para ilustrar la cartografía poética trazada en la primera parte y también el análisis temático y textual propuesto en los demás capítulos.

A propósito del universo temático de la obra de Aira hemos podido observar que descansa principalmente en tres pilares: la pampa, el “yo” y el arte. Las dos etapas de su trayectoria literaria reflejan nítidamente esa nomenclatura temática.

Acto fundante de la literatura argentina, la temática regional será también la cuna de la narrativa de Aira. La exploración de la inmensidad desértica y los juicios y prejuicios sobre sus habitantes (el gaucho, el indio, la cautiva...) habían convertido las costumbres locales en el telón del bullicio literario del país. La literatura de Aira, que nace en ese contexto bizantino, se singulariza por su poética de reescritura de los textos canónicos y sobre todo por su ideario ochentista caracterizado por el afán de dismantelar el discurso hegemónico mediante la frivolidad y la indiferencia.

El gaucho, considerado como semilla de la barbarie, aparece en la literatura de Aira como un ser manso cuya indiferencia socava todo el planteamiento ideológico de Sarmiento. Con la cautiva, Aira invierte la visión romántica y objetiva al texto canónico de Echeverría. El indio, el salvaje, viene retratado bajo doble perfil: es dueño de una gran civilización, una refinada estética y sabiduría pero también encarna el espectro del salvaje. Esa doble perspectiva, paradójica, también refrenda la visión de la pampa: por un lado, rima con inmensidad, soledad, monotonía y naturaleza hostil, y por otro, aparece como un espacio lleno de vida y movimientos, una naturaleza mansa y un objeto lírico y poético.

Así se presenta, después de nuestro análisis, el cuadro de costumbres en la obra de Aira, retrato que al mismo tiempo es el primer tema de su literatura. El contradiscurso y la dialogía representan los principales móviles estéticos de esa etapa. Ahora bien, adentrada en los 90, su narrativa clausura el ciclo pampeano y toma posesión de una nueva cantera temática: el “yo”.

El análisis de la presencia del yo nos ha demostrado que la obra de Aira puede definirse como la plasmación de un sujeto sobre el objeto, del yo sobre el texto. En efecto, la figura del autor se ha convertido en una de las categorías centrales de las novelas. Su presencia, que se efectúa mediante la forma autobiográfica y la forma novelesca, acredita el argumento de gran parte de los relatos. Esa relación paradójica es la que críticos como Jean Starobinski, Philippe Gasparini y Manuel Alberca han definido como “autoficción”.

Los relatos de Aira se mueven entre las fronteras borrosas de la autoficción. Cada texto es la cristalización de una vida fabulada. Aira utiliza datos biográficos para la trama novelesca. Los relatos son ficticios pero descansan en elementos biográficos. Se recubren de una doble identidad. Su análisis ofrece a la vez una lectura autobiográfica y una recepción novelesca. El yo, convertido en protagonista y tema, discurre en un territorio anexado por la ambigüedad.

Detrás del visible pacto autobiográfico, ratificado por la identidad narrador, personaje y autor, Aira esconde sutilmente lo que podríamos denominar identidad ficticia y homonimia. Los relatos cumplen los requisitos que Lejeune establece para un texto autobiográfico, pero no son más que el simulacro de un protocolo. El falso pacto autobiográfico se leerá como autoficticio, por lo tanto ambiguo.

El yo es pues una sólida referencia temática y su plasmación releva de la autoficción. Por eso concluimos diciendo que Aira escribe sobre Aira y lo hace mediante una ingeniosa fabulación de su vida. Así, el yo y la pampa se definen como la base de la pirámide temática aireana en cuya cima se yergue el arte.

En el estudio del universo temático, hemos desembocado en una afirmación subjetiva pero muy significativa: el arte es el manantial más importante de la literatura de Aira. Las reflexiones, los juicios estéticos, los comentarios sobre el quehacer y el

objeto artístico constituyen la savia del discurso novelesco. Pero esta temática se percibe mejor mediante los personajes. Concebidos como tipos teóricos, plasman, a través de sus historias, las inquietudes literarias del propio autor.

Así, mientras el personaje César Aira perora sobre su estilo y repasa la recepción de su obra, Varamo y Perinola arremeten contra la escritura profesional y el concepto de calidad, y promueven la escritura de cualquier cosa y con prisa para devolver al arte su esencia creativa. Cuando Mandrake rescata la preeminencia del arte sobre el poder (el dinero), la princesa Primavera pasa revista a las dificultades y los retos de la traducción y reflexiona sobre los conceptos de “literatura buena” y “literatura mala”. En el momento en que el Doctor Aira tematiza la relación entre literatura y vida del autor, Norma Traversini reivindica la búsqueda del procedimiento y revaloriza la novela mala.

Pero el objetivo de Aira, como ha demostrado nuestra argumentación, no es sólo la literatura, sino el “arte general”, un arte sin fronteras donde se entrecruzan literatura, pintura, música, magia, danza... Por eso, el universo de los personajes refleja ese voto: Rugendas pintor, Hans Chans mago y escritor, El Micchino y la mendiga cantante y músico, Norma Traversini bailarina y escritora. Además, todos profesan e ilustran su credo estético: la eliminación de las barreras entre artes, la búsqueda del proceso, contra el talento, a favor del artista neófito y de la improvisación.

En cuanto a la aproximación textual, enfocada en el espacio, hemos visto que éste representa una categoría vital para el estudio de la novela, si bien su construcción y su configuración acarrear a menudo ciertas dificultades hermenéuticas en narrativas como la de Aira. El estudio realizado en esa parte nos ha permitido aseverar que la configuración del espacio en Aira es el reflejo de su trayectoria literaria. En un primer tiempo, todo gira en torno a un lugar simbólico exponente de las relaciones ideológicas y conflictivas que han marcado profundamente los discursos socio-históricos: la pampa.

Cerrada esa página, su literatura se aloja en el ámbito urbano cuya representación también es objeto de varias interrogaciones.

En efecto, frente a las construcciones canónicas de espacios ficticios, Aira prefiere la referencialidad como la principal característica de sus ambientes narrativos. Es el espacio cotidiano, existente y real. Los escenarios son lugares conocidos, vividos, reconocibles y “reconstruibles”. Es el barrio, la ciudad, el país. Pero Aira no retomará las cargas ideológicas que caracterizan la escenificación del término urbano. El espacio hace las veces de un decorado.

El análisis de esa configuración nos ha llevado a afirmar que el espacio es una categoría “incómoda” en la narrativa de Aira. En efecto, el espacio referencial es al mismo tiempo el hábitat de lo fantástico. El escenario es del mundo real objetivo; sin embargo el argumento viene frecuentemente a minar las relaciones semánticas, dificultando la recepción y la clasificación de los textos. Dicho espacio también toma habitualmente la forma de un *mapping*. Las novelas son como guías urbanas, como callejeros. Además, como al estilo borgeano, su arquitectura se convierte en un laberinto. Los tipos de personajes desempeñan, a este efecto, un papel determinante.

Hemos podido descubrir que la configuración del espacio se basa, además, en dos móviles muy relevantes: el viaje y la proyección autobiográfica. El relato de viaje es la forma bajo la cual muchos relatos vienen tejidos. La exploración de espacios exteriores traducirá no sólo un afán de desterritorializar su literatura –liberarla del enclaustramiento nacional–, sino también una intención de desencadenar el “efecto mirada” y el exotismo. La proyección autobiográfica de numerosos textos contribuye a convertir el espacio vivido en escenario novelesco. En los diferentes lugares hollados por el autor se ambientarán las historias noveladas. Personaje y autor frecuentan los mismos sitios.

La aplicación de los métodos críticos nos ha permitido no sólo abordar el universo narrativo de Aira desde otro ángulo, sino también desvelar el almacén de su propuesta estética demoledora. El principio metodológico, que ha sido nuestra gran apuesta en esta investigación, nos ha resultado fructífero en la medida en que ofrece diferentes aproximaciones a una obra compleja. El “mapeado” de la tradición literaria ha sido, en nuestra opinión, el gatillo de nuestra propuesta hermenéutica y acaso el camino crítico más revelador.

Ahora bien, nuestro trabajo se considera como eslabón en una serie de investigaciones que siguen buceando en un babel literario en movimiento perpetuo, que también sigue retando a la crítica. Como diría el propio César Aira, e incluso sus mentores vanguardistas, nuestra aproximación se quiere esquema, herramienta o maqueta para que otros críticos la usen y cumplan la profecía de Margarita Remón-Raillard sobre la obra literaria de Aira: algo que todavía carece de nombre pero que el nuevo milenio quizás le dará.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE CÉSAR AIRA

Narrativa

Moreira, Buenos Aires, Achaval Solo, 1975.

Ema, la cautiva, Barcelona, Mondadori, 1997 (Buenos Aires, Editorial Belgrano, 1981).

La luz argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

El vestido rosa; Las ovejas, Buenos Aires, Ada Korn, 1984.

Canto castrato, Barcelona, Debolsillo, 2003 (Buenos Aires, Javier Vergara, 1984).

Una novela china, Barcelona, Debolsillo, 2004 (Buenos Aires, Javier Vergara, 1987).

Los fantasmas, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

El bautismo, Barcelona, Debolsillo, 2004 (Grupo Editor Latinoamericano, 1991).

La liebre, Barcelona, Emecé, 2002 (Buenos Aires, Emecé, 1991).

La prueba, Barcelona, Debolsillo, 2006 (Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992).

La guerra de los gimnasios, Buenos Aires, Emecé, 1993.

Embalse, Buenos Aires, Emecé, 1992.

El volante, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003 (primera edición 1992).

El llanto, Barcelona, Debolsillo, 2006 (Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992).

Diario de la Hepatitis, Buenos Aires, Bajo la luna, 2003 (primera edición 1993).

Cómo me hice monja, Barcelona, Debolsillo, 2006 (Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993).

Los misterios de Rosario, Buenos Aires, Emecé, 2005 (primera edición 1994).

La costurera y el viento (Cómo me hice monja), Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.

Los dos payasos, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003 (primera edición 1995).

La fuente, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004 (primera edición 1995).

La abeja, Buenos Aires, Emecé, 1996.

Dante y Reina, Buenos Aires, Mate, 1997.

La serpiente, Santiago de Chile, LOM, 2001 (Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997).

Taxol precedido de Duchamp en México y La broma, Buenos Aires, Simurg, 1997.

Las curas milagrosas del Doctor Aira, Barcelona, Mondadori, 2007 (Buenos Aires, Simurg, 1998).

La trompeta de mimbre, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.

La mendiga, Buenos Aires, Mondadori, 1998.

El congreso de literatura, Mérida, El otro el mismo, 2007 (Buenos Aires, Tusquets, 1999).

Un episodio en la vida del pintor viajero, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003 (primera edición 2000).

Cumpleaños, Barcelona, Mondadori, 2001.

El juego de los mundos, La Plata, El Broche, 2000.

Un sueño realizado, Buenos Aires, Alfaguara, 2001.

Las tres flechas, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

La villa, Buenos Aires, Emecé, 2006 (primera edición 2001).

El mago, Barcelona, Debossillo, 2007 (Barcelona, Mondadori, 2002).

Varamo, Barcelona, Anagrama, 2002.

Fragmentos de un diario en los Alpes, Barcelona, Mondadori, 2007 (Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002).

El tilo, Barcelona, Mondadori, 2007 (Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003).

La princesa primavera, México, Ediciones Era, 2003.

Yo era una chica moderna, Buenos Aires, Interzona, 2004.

Las noches de Flores, Barcelona, Mondadori, 2004.

Haikus, Buenos Aires, Mate, 2005.

Mil gotas, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2005.

El pequeño monje budista, Buenos Aires, Mansalva, 2005.

Cómo me reí, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005.

Parménides, Barcelona, Mondadori, 2006.

La cena, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.

Las conversaciones, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Las aventuras de Barbaverde, Barcelona, Mondadori, 2008.

Ensayo y crítica

Copi, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003 (primera edición 1991).

“El Sultán”, en *Paradoxa*, n. 6, 1991, pp. 27-29.

“Arlt”, en *Paradoxa*, n. 7, 1993, www.elortiba.org/pdf/Aira%20Cesar%20-%20Arlt.pdf

“La nueva escritura”, en *La jornada semanal*, abril 1998, <http://www.literatura.org/Aira/caboom.html>

Alejandra Pizarnik, Buenos Aires, Omega, 2001.

Diccionario de autores latinoamericanos, Buenos Aires, Emecé, 2001.

CRÍTICA SOBRE CÉSAR AIRA

ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

-“Una lectura transitiva de César Aira”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 665, noviembre 2005, pp. 83-94.

-“Entre las fronteras de la autobiografía”, en *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, II Seminario “Escritura de literatura autobiográfica”, Jaén, Manuela Ledesma Pedraz Editora, Universidad de Jaén, julio 1999, pp. 53-75.

ALFIERI, Carlos, “Conversación con César Aira sobre la literatura argentina” (Entrevista), *Revista de Occidente*, n. 281, octubre 2004, pp. 101-130.

BARENFELD, Eva Verónica, “César Aira: realismo en proceso”, en *Espéculo*. Revista de estudios literarios, (Universidad Complutense de Madrid), n. 23, marzo 2003, http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html.html

BRITO, Cristian, “Las serpientes de César Aira”, *Crítica*. Revista digital de ensayo, crítica e historia del arte, octubre 2005, www.critica.cl/html/c_brito_11.htm (02/04/07).

CARRIÓN, Jorge, “Mis novelas son mis diarios, César Aira” (entrevista), *Lateral*, n. 113, mayo 2004, pp. 6-7.

CONTRERAS, Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

-“César Aira lee a Manuel Puig”, en José Amícola (compilación), *Homenaje a Manuel Puig*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1994, pp. 307-312.

-“César Aira: vueltas sobre el realismo” en VV. AA., *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2006, pp. 29-43.

CHITARRONI, Luis Chitarroni, "Narrativa: nuevas tendencias. Relatos de los márgenes", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nums. 517-519, 1993, pp. 437-444.

DECOCK, Pablo "Desencuentro receptor y valor literario en la poética de César Aira: análisis de dos relatos. V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 13 al 16 de agosto de 2003, La Plata, <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar>

-“El transrealismo en la narrativa de César Aira: *Un episodio en la vida del pintor viajero*”, Claudio Canaparo y Geneviève Fabry (eds.). *El enigma de lo real: hacia una expresión oblicua de la realidad en la narrativa del siglo XX*, Peter Lang, 2007, pp.157-167.

DRUCAROFF, Elsa, "Los hijos de Osvaldo Lamborghini", en Noe Jitrik, *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 145-154.

ECHEVARRÍA, Ignacio, *Desvíos: un recorrido crítico de la reciente narrativa latinoamericana*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.

EPLLING, Craig, PENIX-TADSEN, Phillip, "Cualquier cosa: un encuentro con César Aira" (entrevista), Lehman College, City University of New York (CUNY) <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>.

FERNÁNDEZ, Nancy, "El artista como crítico: Notas sobre César Aira", en *Hispanamérica*, n. 111, 2008, pp. 109-115.

-*Narraciones viajeras*, Buenos Aires, Editorial Biblio, 2000.

GALIAZO, Evelyn, "La creación es el verdadero poder. César Aira y la tenacidad de lo imposible", *La biblioteca* (revista argentina), nums. 4-5, 2006, pp. 290-305.

GARCÍA, Mariano, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.

-“Una especie de metáfora, *Las curas milagrosas del Doctor Aira* y *El juego de los mundos*”, en *Espéculo*. Revista de estudios literarios, (Universidad Complutense de Madrid), n. 23, marzo 2003, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mgarcia.html>

GARCÍA DÍAZ, Teresa, VILLALOBOS, J. Pablo, “Para leer a César Aira”, en VV. AA., *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2006, pp. 141-168.

GARRAMUÑO, Florencia, “La liebre de César Aira, o lo que quedó de la campaña del desierto”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 48, 1998, pp. 149-158.

KURLAT ARES, Silvia G., “La utopía indígena en la literatura argentina de la última década: el caso de *Ema, la cautiva* de César Aira”, Lehman College, City University of New York, (CUNY) <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/kurlat.html> (25/03/2008).

LADDAGA, Reinaldo, “Una literatura de clase media. Notas sobre César Aira”, *Hispanamérica*, n. 88, Abril 2001, pp. 106-108.

LEONE, Lucía de, “Tradición y ruptura. La deconstrucción de algunos tópicos tradicionales en *Ema, la cautiva* de César Aira”, *Everba*, spring 2003, http://everba.eter.org/spring03/de_leone.htm (19/03/2008).

LÓPEZ, Gustavo, SAGASTI, Luis, “Una entrevista inédita con César Aira: soy un defensor a ultranza de la alta cultura”, *Diario Perfil* (Argentina), <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0196/articulo.php?art> (07/10/2007).

MEDINA VIDAL, Jorge, *El tópico de la ‘cautiva’ en la literatura rioplatense*, Montevideo, [s.n.], 1975.

- PENSA, Mariana: "Ema, la cautiva de César Aira: la tradición y su superación", *Delaware Review of Latin American Studies* Vol. 5, N. 2 December 15, 2004, www.udel.edu/LASP/Vol5-2Pensa.html-37k (19/07/2008).
- PITOL, Sergio, "Lo que dice Aira", en VV. AA., *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2006, pp. 21-27.
- PODLUBNE, Judith, "César Aira, la lógica del continuo", *Paradoxa* n. 7, 1993, pp. 59-71.
- POLLMANN, Leo, "Una estética del más allá del ser. *Ema, la cautiva* de César Aira" en Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991, pp. 177-194.
- PRIETO, Julio, "Vanguardia y 'mala literatura' de Macedonio a César Aira", en "*Malas*" escrituras. *Ilegibilidad del estilo en Latinoamérica*, www.malescribir.de/archives/tag/vanguardia (23/05/2009).
- REMÓN-RAILLARD, Margarita, "La narrativa de César Aira: una sorpresa continua e ininterrumpida", en FABRY, Gèneviève, ILSE, Logie (dirección), *La literatura argentina de los años 90*, Foro hispánico, 24. Revista Hispánica de Flandes y Holanda, Ámsterdam, Nueva York, Editions Rodopi, 2003, pp. 53-64.
- SINFRIM, Mónica, "El fin de la leyenda maldita", en *Clarín* digital, domingo 4 de octubre de 1998, <http://literatura.org/Aira/casobap.html> (09/05/09).
- SPERANZA, Graciela, *Fuera de campo. Literatura y arte después de Duchamp* Barcelona, Editorial Anagrama, 2006.
- SPIILLER, Roland (Ed.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991.
- VALENCIA, Leonardo, "El tiempo de los inasibles", *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 673-674, julio-agosto 2006, pp. 9-17.

VARIOS, *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2006.

VILLANUEVA, Graciela, “Generación y degeneración del relato en César Aira”, en *América. Cahier du CRICAL*, n. 34, 2005, pp. 17-26.

VIVEROS GRANJA, David Jacobo, “La escritura del procedimiento imaginativo: la creación continua en César Aira”, en *Cuadernos de Literatura*, n. 20, enero-junio 2006, pp- 69-79.

CRÍTICA GENERAL

ACOSTA GÓMEZ, Luis A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1989.

AINSA, Fernando, *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

ALBADALEJO MAYORDOMO, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, “Elementos ensayísticos en la novela actual”, en *Actas del VIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispana Contemporánea “Novela y Ensayo”*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2000, pp. 15-23.

AMARO CASTRO, Lorena, *Autobiografía y nombres propios en los textos de Jorge Luis Borges*, Tesis doctoral, Departamento de Filosofía IV, Universidad Complutense Madrid, 2003.

AMÍCOLA, José, “Manuel Puig y la narración infinita”, en Noe Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. XI: *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 295-319.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Modernidad y posmodernidad*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1997.

-*La crítica literaria y sus métodos*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1979.

ANDRÉS RIVAS, José, *Alrededor de la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Fernando García Cambeiro, 1984.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispana contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998.

ASTRADA, Carlos, *El mito gaucha*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2006.

AZUAR CARMEN, Rafael, *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante, Instituto de Estudios “Juan Gil-Albert”, 1987.

BAILLY, Jean-Claude, *Duchamp*, Paris, Editions Ferdinand Hazan, 1984.

BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique du roman*, Paris, Gallimard, 1978. Traducción (del ruso) de Daria Oliver.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *Qué es la novela: Qué es el cuento*, estudio preliminar de Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

BAREI, Silvia N., *Borges y la crítica literaria*, Madrid, Tauro Producciones, 1999.

BARTHES, Roland, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI de España, 2005. Traducción de Héctor Schmucler.

BAUDELLE, Yves, « Cartographie réelle y géographie romanesque : poétique de la transposition », dans *Création de l'espace y narration littéraire*, Colloque International Nice-Séville, 6-7-8 mars, Cahier de Narratologie, num. 8, Université Nice-Sophia Antipolis, 1997, pp. 45-63.

BAUDRILLARD, Jean, HABERMAS, Jurgen, JAMESON Frederic y otros, *La postmodernidad*, selección y prólogo de Hal Foster, Barcelona, Editorial Kairós, 1985. Traducción de Jordi Fibla.

BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, DUNOD, 1992.

BERGER, Daniel, FRAISE, Luc y otros, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan/VUEF, 2002.

BLANCHOT, Maurice, *El libro por venir*, Madrid, Editorial Trotta, 2005. Traducción de Cristina Peretti y Emilio Velasco.

-*L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1982.

BLUHER, Karl Alfred, TORO, Alfonso de (eds.), *Jorges Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Frankfurt, Vuervuert Verlag, 1992.

BONET, M. Carmelo, *La crítica literaria*, Buenos Aires, Nova, 1982.

BORGES, Jorge Luis, *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

-*Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

-*El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

-*Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1978.

BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975. Traducción de Enric Sullá.

BRADBURY, Malcom, PALMER, David, *Crítica contemporánea*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1974.

BRUSHWOOD, John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998. Traducción de Raymond L. Williams.

- BURGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 2000.
Traducción de Jorge García.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1975.
- CARLONI, J. C, FILLOUX, Jean-C, *La critique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (compilación), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- CONTRERAS, Gonzalo, “La crisis de la ficción y la novela contemporánea”, en *Estudios públicos* (Revista), Centro de Estudios Públicos (Santiago de Chile), num. 33, 1989, www.cepchile.cl/dms/archivo_1748_90/rev33_contreraspdf.
- COPI (Raúl Damonte), *Las travestís y otras infamias seguido de El uruguayo*, Barcelona, Anagrama, 1978.
- CYMERMAN, Claude, “Gauchophiles et gauchophobes”, en *América*. (Revista) Cahiers du CRICCAL (Centre de Recherches Interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique Latine), Paris, num. 11, Le gaucho dans la littérature argentine, año 1990-1997, vol. n. 7-20, pp- 33-48.
- CHAMPFLEURY, *Le réalisme*, Genève, Slatkine Reprints, 1993.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Rizoma*, Valencia, Pre-textos, 2005. Traducción de José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta.
- Kafka. *Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit, 1975.
- DIAZ-MIGOYO, Gonzalo, *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción*, Madrid, Visor Distribuciones, 1990.
- DIEZ COBO, Rosa María, *Nueva sátira en la nueva ficción postmodernista de las Américas*, Valencia, Universitat de València, 2006.

DOLOZEL, Lubomír, *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999. Traducción de Joaquín Martínez Lorente.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, “Notas sobre México, París y la literatura latinoamericana”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 673-674, julio-agosto 2006, pp. 19-30.

DOMÍNGUEZ, Migon (coord.), *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 1996.

DOTRAS, Ana M., *La novela española de la metaficción*, Madrid, Júcar, 1994.

DRUCAROFF, Elsa, *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. XI, Buenos Aires, Emecé, 2000 (director de la obra Noé Jitrik).

DUROZOI, Gerald, LECHERBONNIER, Bernard, *Le surréalisme: théories, thèmes, techniques*, Paris, Librairie Larousse, 1972.

DUVE, Thierry de, *Résonances de ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Editions Jaqueline Chambon, 1989.

ECHEVERRÍA, Esteban, *El matadero / La cautiva*, Madrid, Cátedra, 2006.

EZQUERRO, Milagros, « Le roman en première personne : *Pedro Páramo* » en *L'autobiographie dans le monde hispanique*. Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix, 11, 12,13 Mai 1979, Publications Université de Provence, 1980, pp. 63-74.

FABRY, Geneviève, ILSE, Logie (dir.), *La literatura argentina de los años 90*. Foro hispánico, 24. *Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, Ámsterdam, Nueva York, Editions Rodopi, 2003.

FAIX, Dóra, “El espacio en la narrativa de Juan Marsé”, en *El espacio en la narrativa moderna de lengua española*, Coloquio Internacional Universidad de Eötvös Loránd 12-13 de mayo, Budapest, 2003, pp. 91-98.

FERNÁNDEZ MORENO, César (coord. e introd.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo veintiuno editores, 1976.

FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa, *Autobiografía y poéticas: confluencias de géneros literarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000.

FINNÉ Jacques, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.

FLETCHER, John, "La crítica comparada. El acceso a través de la literatura comparada y de la historia intelectual", en Malcom Bradbury y David Palmer, *Crítica contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 127-153.

FOLLARI Roberto y LANZ Rigoberto (compiladores, 1998), *Enfoques sobre posmodernidad en América Latina*, Caracas, Editorial Sentido, 1998.

FORNET, Jorge, *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

FORSTER, Edwar Morgan, *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate, 1983, Traducción de Guillermo Lorenzo.

FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores, 1973. Traducción de Patricio Canto.

-Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber, Madrid, Siglo veintiuno de España Editores, 1978.

GANDOLFO, Elvio (ed.), *La construcción del personaje en narrativa*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2003.

GARCÍA, Carlos, *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2004.

GARCIA BERRIO, Antonio, HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.

GARCÍA POZUELO, Salvador, “Escritos breves de Jorge Luis Borges entre el ensayo y el cuento”, en *Actas del VIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispana Contemporánea “Novela y Ensayo”*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis, Goytisolo, 2000, pp. 87-94.

GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (compilación y bibliografía), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/ Libros, 1988.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.

GARDEAZÁBAL, Gustavo Álvarez, *Manual de crítica literaria*, Bogotá, Plaza & Janés, 1990.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Editions du Seuil, 2004.

GASS, William H., *La ficción y los personajes de la vida*, Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor, 1974. Traducción de E. Frenel.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Ediciones Taurus, 1989. Traducción de Celia Fernández Prieto.

-*Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969.

-*Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1973.

-*Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, 1991.

GENGEMBRE, Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1996.

GIL GUERRERO, Herminia, *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Editorial Iberoamericana/ Vevuert, 2008.

GODARD, Henri, *Le roman mode d'emploi*, Paris, Editions Gallimard, 2006.

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis, *Teoría del ensayo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, Editorial EDAF, 1996.

G. ZONANA, Víctor, “Varia fortuna de “Pierre Menard...”: proyecciones del concepto borgiano de re-escritura en la teoría literaria”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, n. 21, 1992, pp. 357-364.

GONZÁLEZ GARCÍA, José M., *La máquina burocrática (Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka)*, Madrid, Visor, 1989.

GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1980.

GUTIÉRREZ POZO, Antonio, *Arte, estética y estilo. El ensayo y la novela en la estética contemporánea*, Zaragoza, Mira Editores, 2004.

HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro*, Madrid, Editorial Castalia, 1994.

HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro, *Narrativas híbridas: parodia y postmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Madrid, Editorial Verbum, 2000.

ILIE, Paul, *The surrealist mode in Spanish literature: an interpretation of basic trends from post-romanticism to the Spanish vanguard*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1969.

ISAKSON, José, “Una lectura social del Martín Fierro”, en *América. Cahier du CRICCAL*, Paris, num 11, vol. Le gaucho dans la littérature argentine, año 1990-1997, n. 7-20, pp.121-133.

ISER, Wolfgang, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en José Antonio Mayoral (compilación), *Estética de la recepción*, Arcos/Libros, Madrid, 1987, pp. 215-243.

JANG, Young-Girl, *L’objet duchampien*, Paris, Editions l’Harmattan, 2001.

JAUSS, Hans R., “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en José Antonio Mayoral (compilación), *Estética de la recepción*, Arcos/Libros, Madrid, 1987, pp. 59-85.

JITRIK, Noe, *Escritores argentinos. Dependencia o libertad*, Buenos Aires Ediciones del Candil, 1967.

Atípicos en la literatura latinoamericana, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997.

JUAN GINÉS, Luis Javier de, *El espacio en la novela española contemporánea* (Tesis doctoral), Madrid, Universidad complutense de Madrid, 2004.

JULIÁN PEREZ, Alberto, *Modernismo, vanguardias, posmodernidad. Ensayos de literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1995.

KAFKA, Franz, *El proceso*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.

-El castillo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

KOHAN, Silvia Adela, *De la autobiografía a la ficción. Entre la escritura autobiográfica y la novela*, Barcelona, Grafein Ediciones, 2000.

-Escribir sobre uno mismo. Todas las claves para dar forma literaria al material biográfico, Barcelona, Alba Editorial, 2002.

KRISTEVA, Julia, *El texto de la novela*, Barcelona, Editorial Lumen, 1974. Traducción de Jordi Llovet.

KUSPIT, Donald, *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.

LAFON, Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Editions du Seuil, 1990.

LAMBORGHINI, Osvaldo, *Novelas y cuentos*, prólogo y edición de César Aira, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998.

LANGOWSKI, Gerald J., *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Editorial Gredos, 1982.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

-*Moi aussi*, Paris, Edition du Seuil, 1986.

LÓPEZ CASTAÑO, Óscar Ramiro, *La narrativa latinoamericana entre bordes seculares*, Medellín (Colombia), Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2001.

LÓPEZ CASANOVA, Martina, “La narración de los cuerpos”, en Elsa Drucaroff, *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 183-215.

LUDMER, Josefina, *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.

LUKÀCS, Georg, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966.

LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.
Traducción de Mariano Antolín Rato.

MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1974.

MARTÍN GONZÁLEZ, Salustiano, “Hacia una tipología de de las estructuras de la instancia enunciativa en la escritura autobiográfica”, en *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor, 1993, pp. 289-294.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1985.

MATA, Rodolfo, *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia. Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

MAYORAL, José Antonio (compilación), *Estética de la recepción*, Arcos/Libros, Madrid, 1987.

MAZZEI, Norma, *Postmodernidad y narrativa en Latinoamérica*, Buenos Aires, Ediciones Filofalsía, 1990.

MELLARD, James M., *La Desintegración de la Forma de la Novela Moderna*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1985. Traducción de Aníbal Leal.

MICHAEL, Joachim, KLAUS SCHAFFAUER, Markus, “El pasaje intermedial de los géneros”, en Alfonso de Toro (ed.), *Cartografía y estrategias de la “postmodernidad” y de la “postcolonialidad” en Latinoamérica. “Hibridez” y “Globalización”*, Barcelona, Iberoamericana - Vervuert, 2006, pp. 473-515.

MICHELI D. SAN MARTIN J. y LAGRAVE F., *Modernidad y postmodernidad de América Latina*, Córdoba, Ediciones del Icla, 1991.

MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económico, 1996.

ORTEGA, Julio, *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1997.

PASTORMERLO, Sergio, *Borges crítico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007.

PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza Editorial/Era, 1989.

PEÑATE RIVERO, Julio, “Disolución y síntesis en la narrativa de Ernesto Sábato”, en Irene Andrés Suárez, *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispana contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998, pp. 213-233.

PERICLES TRIFONAS, Meter, *Barthes y el imperio de los signos*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2004. Traducción de Carme Font.

PONS, María Cristina, “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica”, en Elsa Drucaroff, *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 97-116.

- POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y textos*, Barcelona, Ediciones Crítica, 2006.
- RAIMOND, Michel, *Le roman*, Paris, Editions Armand Colin, 2000.
- RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Editions du Seuil, Paris, 1976.
- RIVAS, José Andrés, *Alrededor de la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Fernando García Cambeiro, 1984.
- RODRIGUEZ, Juan Carlos, SALVADOR Álvaro, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana: las literaturas criollas de la Independencia a la Revolución*, Madrid, Ediciones Akal, 1987.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, *Borges, hacia una lectura poética*, Barcelona, Ediciones Guadarrama, 1976.
- ROMANO, Eduardo, “Origen, trayectoria y crisis de la narrativa regionalista argentina”, en *INTI, Revista de Literatura Hispana*, n. 52-53, 2000-2001, pp. 429-460.
- ROMERA, José María (eds.), *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, UNED, 1-3 de julio 1992, Madrid, Visor, 1993.
- ROSA, Nicolás, *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1990.
- ROSAL NADALES, María, “Las máscaras del yo”, en VV. AA, *El personaje en la narrativa actual. Actas del XI Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El puerto de Santa María, Edición Fundación Luis Goytisolo, 2004, pp. 177-187.
- ROUSSEL, Raymond, *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, Montreuil (Seine), Jean -Jacques Pauvert Éditeur, 1963.

ROUSSET, Jean, *Formes et signification: essais sur les structures littéraires de Corneille a Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 2000.

ROSENZVAIG, Marcos, *Copi, simulacros de espejos*, Málaga, Universidad de Málaga, Colección Textos Mínimos, 2003.

RUBIONE, Alfredo, *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. V, Buenos Aires, Emecé, 2006 (director de la obra Noé Jitrik).

SAER, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.

SANZ VILLANUEVA, Santos, BARBACHANO, Carlos J., *Teoría de la novela*, Madrid, General Española de Librerías, 1976.

SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, Esther, *Postmodernismo y metaficción*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina / Ariel, 1995.

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Cátedra, 2005.

SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura? Situations II*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1950. Traducción de Aurora Bernárdez.

-Escritos sobre literatura, Madrid, Alianza; Buenos Aires, Losada, 1985.

SCHOPF, Federico, "Límites y horizontes de la novela contemporánea" (entrevista a José Donoso y David Gallagher), en *Estudios públicos*, num. 43, 1990, www.cepchile.cl/dms/archivo_1740_115/rev43_donoso.pdf

SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991. Traducción de Estela Dos Santos.

SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Postboom, Postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 2003.

SILVESTRE, Laura, “Borges y la pragmática de lo fantástico”, en Alfonso de Toro, Blüher Karl (eds.), *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Frankfurt, Vervuert, 1995.

SOBEJANO-MORÁN, Antonio, *Metaficción española en la postmodernidad*, Reichenberger D.L, Kassel, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin, *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 2007. Traducción de Bernardo Fernández.

SULLÁ, Enric, *El canon literario*, Madrid, Arco/ Libros, 1998.

TODOROV, Tzvetan, *La crítica de la crítica*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1991.

-“El origen de los géneros”, en Miguel A. Garrido Gallardo (compilación de textos y bibliografía), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 31-48.

TORRES RIVAS, Inmaculada, “El ensayo como prolongación de la novela, *La Eva futura/La letra futura* de Lucía Etxebarría” en *Actas del VIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispana Contemporánea “Novela y Ensayo”*, El puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2000, pp. 203-210.

TORO, Alfonso de, *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid, Iberoamericana, 1997.

-*Cartografía y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica. Híbridez y Globalización*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2006.

TORO, Alfonso, TORO, Fernando (eds.), *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Madrid, Iberoamericana, 1999.

- Jorge Luis Borges. *Pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- VALDIVIESO, Jaime, *Realidad y ficción en Latinoamérica*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1975.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Historia secreta de una novela*, Barcelona, Fábula Tusquets Editores, 2001.
- VARIOS, *Argentino de literatura I. Escritores, lecturas y debates*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2006.
- El personaje en la narrativa actual. Actas del XI Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, 12, 13, 14 noviembre 2003, Fundación Luis Goytisolo, 2004.
- VIDAL CLARAMONTE, María Carmen África, *Hacia una patafísica de la esperanza. Reflexiones sobre la novela postmoderna*, Valencia, Universidad de Alicante, 1990.
- VIÑAS, David, *Indios, Ejército y Frontera*, México, XXI Siglo veintiuno editores, 1982.
- WELLEK, René, *Historia literaria: problemas y conceptos*, selección de Sergio Beser, Barcelona, Laia, 1983.
- YOUNG-GIRL, Jang, *L'objet duchampien*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- ZAVALA, Iris M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialogada*, Madrid, Espasa Calpe, 1991. Traducción de Epicteto Díaz Navarro.
- ZUBIAURRE, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.